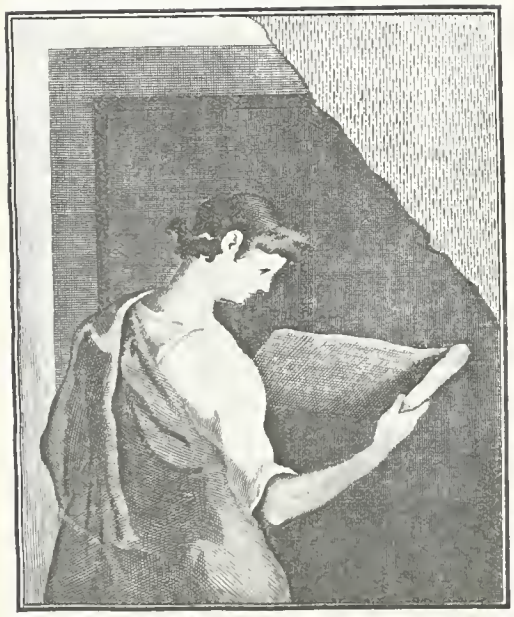


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

MITTHEILUNGEN

DER

KAISERL. KÖNIGL. CENTRAL-COMMISSION

ZUR

ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE

UNTER MITWIRKUNG DES

PROF. R. V. EITELBERGER UND DR. GUSTAV HEIDER.

REDIGIRT VON

KARL WEISS.

VIII. BAND.

JAHRGANG 1863.

MIT XIII TAFELN UND 202 HOLZSCHNITTEN.

WIEN, 1863.

IN COMMISSION BEI PRANDEL UND EWALD.

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

THE PAUL PATTY CENTER
LIBRARY

INHALT.

Nr. 1. Jänner.

	Seite
Über Fensterverglasung im Mittelalter. Von Jakob Falke .	1
Die Baudenkmale zu Mühlhausen (Milevsko) in Böhmen. Von Dr. Erasmus Wocel. (Mit 1 Tafel.)	11
Archäologische Funde in Österreich im Jahre 1862. Von Eduard Freiherrn v. Sacken. (Mit 12 Holzschnitten.) . . .	16
Kleine Mittheilungen: Die segnende Hand in dem Stiftswappen von Heiligenkreuz in Niederösterreich. — Die Staupsäule in Breslau. (Mit 1 Holzschnitte.) — Merkwürdiger Büchereinband vom Jahre 1471	23
Notizen	25
Correspondenzen: Wien. — Prag	25
Literarische Besprechungen: Der Kirchenschatz des Münsters zu Basel. Von C. Burkhart und C. Riggenbach. — Christus-Archäologie. Das Buch von Jesus Christus und seinem wahren Ebenbilde. Von Dr. Legis Glückselig.— Über steirische Heroldsfiguren. Von Fritz Pichler. — Bibliographie	26

Nr. 2. Februar.

Die Breslauer Sculpturen am Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts. Von Wilhelm Weingärtner . .	29
Der romanische Speisekelch sammt Patene im Schatze des Stiftes in Salzburg. (Mit 1 Tafel und 1 Holzschnitte.) . .	34
Die Baudenkmale zu Mühlhausen (Milevsko) in Böhmen. Von Dr. Erasmus Wocel. (Mit 15 Holzschnitten.) (Schluss.)	36
Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Karl v. Sava. (Mit 3 Holzschnitten.)	46
Notizen	51
Correspondenzen: Wien. — Pest	52
Literarische Besprechung: 1. Denkmale der Baukunst in Preussen, nach Provinzen geordnet. 2. Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des preussischen Staates. Gesammelt und herausgegeben von F. Adler	53

Nr. 3. März.

Die mittelalterlichen Teppiche im Rathhause zu Regensburg. Von Hans Weininger. (Mit 14 Holzschnitten.) . . .	57
Die Breslauer-Sculpturen am Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts. Von Wilhelm Weingärtner. (Schluss.)	66
Die Kirche des heil. Antonius zu Padua. Von A. Essenwein. (Mit 1 Tafel.)	69
Kleine Mittheilungen: Versuch einer Erklärung der Namen Iuvavum, Ivaro und Igonta. — Die Tauern — ein Californien. — Das Vorkommen akustischer Hilfsmittel in mittelalterlichen Kirchen. — Über die St. Stephanskirche zu Braunau. — Eine Armseelenleuchte zu Voitsberg in Steiermark	79
Notizen	83
Correspondenz: Wien	83
Literarische Besprechung: Archaeologiai Körlmények. d. h. archäologische Mittheilungen. Herausgegeben von dem archäologischen Comité der ungarischen Akademie der Wissenschaften. — Bibliographie	85

Nr. 4. April.

Seite

Das englische Haus im Mittelalter. Von Jakob Falke . . . 89
Die Kirche des heil. Antonius zu Padua. Von A. Essenwein. (Mit 12 Holzschnitten.) (Schluss.) 96
Über die Wandmalereien im Kreuzgange zu Schwaz und über die Urheber derselben. Von Bertrand Schöpf 108
Kleine Mittheilungen: Zur näheren Kenntniss der alten Cistercienserkirchen. — Der Münzfund von Yps. — Die Deckenbilder der Sixtinischen Capelle. — Heisst der Meister des Cölner Dombildes Lochner oder Lothner? 111
Notizen 114
Correspondenz: Wien 115

Seite

Literarische Besprechungen: Geschichte der bildenden Künste im Königreiche Baiern von den Anfängen bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Dr. J. Sighard. 1. Abtheilung. — Niklas Meldeman's Rundansicht der Stadt Wien zur Zeit der ersten Türkenbelagerung vom Jahre 1529. Nachgebildet von A. Camesina. Herausgegeben von dem Gemeinderathe der k. k. Reichs-Haupt- und Residenzstadt Wien. Mit einem erläuternden Vorworte von K. Weiss. — Augustin Hirschvogel's Plan der Stadt Wien. v. J. 1547. Nachgebildet von A. Camesina. — Bibliographie 119

Nr. 5. Mai.

Die Taufe Christi im Jordan. Von Ch. Riggenbach. (Mit 2 Holzschnitten.) 121
Werke von Albrecht Dürer in der k. k. Ambraser-Sammlung. Von Ed. Freih. v. Sacken. (Mit 1 Tafel und 2 Holzschnitten.) 123
Die grosse Markthalle zu Krakau, genannt Sukiennice (Tuchhalle). Von Dr. K. Schenkl. (Mit 4 Holzschnitten.) . 131
Die Architekten und Bildhauer Breslaus vor der Einführung der Reformation. Von Alwin Schulz 136

Kleine Mittheilungen: Über das älteste Monogramm Christi. — Über den Breslauer Maler Leonhard Hörlein, muthmasslichen Sohn des Nördlinger Malers Friedrich Herlen. — Die Familie von der Weiden 141
Notizen 143
Correspondenzen: Wien. — Prag. — Hall 144
Literarische Besprechungen: Costümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter. Von H. Weiss. — Bibliographie 144

Nr. 6. Juni.

Die mittelalterlichen Baudenkmale der Stadt Friesach in Kärnthen. Von A. Essenwein. (Mit 3 Tafeln und 14 Holzschnitten.) 149
Kleine Mittheilungen: Ein Grabstein der Clara Johanna Baronin von Scherr, gebornen Gräfin Purkstall zu Packós. — Die Sculpturen im Dome zu Bamberg. — Zur Frage über die Akustik in mittelalterlichen Kirchen 173
Notizen 174

Correspondenzen: Wien. — Prag 175
Literarische Besprechungen: Costümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter. Von H. Weiss. — Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien. Band VI: Die alte Kaiserburg zu Wien vor dem Jahre 1500. Nach den Aufnahmen des k. k. Berghauptmannes Ludwig Montoyer. Mit geschichtlichen Erläuterungen von Dr. Th. G v. Karajan. — Bibliographie 176

Nr. 7. Juli.

Zur Geschichte Martin Schongauer's. Von Karl Schnaase. 185
Die mittelalterlichen Baudenkmale der Stadt Friesach in Kärnthen. Von A. Essenwein. (Mit 25 Holzschnitten.) . 190
Bartholomeo Montagna. Von R. v. Eitelberger 205
Kleine Mittheilungen: Lucas Cranach in Wien und Zistersdorf. — Ein neu entdecktes Wandgemälde der St. Jakobskirche zu Leutschau. — Das schwarze Madonnenbild in Altötting 207

Notizen 208
Correspondenzen: Prag. — Triest 208
Literarische Besprechungen: Památky archaeologické a místopisné. Redaktor K. V. Zap. — Über den Krummstab. Eine archäologische Skizze. Von Dr. Karl Lind. — Bibliographie 210

Nr. 8. August.

Seite

Die Chorgestühle des Mittelalters vom XIII. bis XVI. Jahrhundert. Von Ch. Riggenbach. (Mit 14 Holzschnitten.) 213
Ein Wandgemälde der Zipser Domkirche. Von Wenzel Merklas. (Mit 1 Holzschnitte.) 226
Die Elfenbein-Reliquientafel des Domschatzes zu Agram. Von Karl Weiss. (Mit 1 Tafel.) 231
Kleine Mittheilungen: Der Stuhl Herzog Heinrich's in der Vorhalle zu St. Emeram zu Regensburg. (Mit 1 Holzschnitte.) — Zur Heraldik des deutschen Mittelalters. — Symbolik des Igels. — Maria im Weingarten 234
Notizen 236
Literarische Besprechungen: Památky archaeologické a místopisné. Redaktor K. V. Zap. (Schluss.) — The fine arts, Quarterli review, May, 1863. — Bulletino di Archeologia Christiana del Cav. Giovanni Battista de Rossi. — Bibliographie 237

Nr. 9. September.

Dante und die Schule Giotto's. Von Karl Schnaase . . 241
Die Chorgestühle des Mittelalters vom XIII. bis XVI. Jahrhundert. Von Ch. Riggenbach. (Mit 16 Holzschnitten.) (Schluss.) 244
Marein bei Prank in Steiermark. Aufgenommen und beschrieben von Joh. Gradt. (Mit 7 Holzschnitten.) 265
Notizen 271
Literarische Besprechungen: Der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa im karolingischen Münster zu Aachen und die formverwandten Lichterkronen zu Hildesheim und Comburg. Von Dr. Fr. Bock. — Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke aus Österreich. Von Karl und Franz Jobst, Joseph Leimer 272

Nr. 10. October.

Das Augsburger Skizzenbuch des jüngeren Hans Holbein. Von Alfred Woltmann 273
Die gothische Kirche des heil. Laurentius zu St. Leonhard in Kärnthen. Aufgenommen von W. Zimmermann, beschrieben von K. Weiss. (Mit 1 Tafel und 23 Holzschnitten.) 279
Ein Büchereinband vom Beginne des XVI. Jahrhunderts. Von A. Essenwein. (Mit 2 Holzschnitten.) 287
Der alte Teppich in der St. Jakobskirche zu Leutschau. Von Von Wenzel Merklas 290
Kleine Mittheilungen: Die Filialkirche St. Nikolaus zu Holzern in der Pfarre Grosspechlarn. — Über zwei neu aufgefundene heidnische Grabstätten in Siebenbürgen. — Das goldene Rössel in der Stiftskirche zu Altötting 292
Notizen 297
Correspondenz: Wien 295
Literarische Besprechung: Châteaux de la vallée Loire, des XV. XVI. et XVII. siècles, dessinés d'après nature etc. Par Petit Victor. — Bibliographie 299

Nr. 11. November.

Altchristliche Fresken in der Kirche S. Clemente zu Rom, entdeckt in den Jahren 1861 und 1862. Von Prof. R. v. Eitelberger. (Mit 2 Tafeln und 3 Holzschnitten.) 301
Die gothische Pfarrkirche zu Schwaz in Tirol. Aufgenommen vom Architekten Vieeider, beschrieben von Bertrand Schöpf. (Mit 6 Holzschnitten.) 308
Ein miniirtes Gebethuch aus dem XV. Jahrhundert, in der Stadtbibliothek zu Bremen. Von H. A. Müller . . . 313
Bericht über einige Kunstdenkmale Böhmens. Von Anton P. Schmitt 320
Kleine Mittheilungen: Die älteste bekannte Darstellung des Gekreuzigten. — Ein Schrottblatt in der Universitätsbibliothek zu Prag. — Das sogenannte König Peters Grab zu Fünfkirchen 325
Notizen 326
Correspondenzen: Wien. — Linz 326
Literarische Besprechungen: Bildnerbuch als Leitfaden für Kunstschulen, Künstler, geistliche und weltliche Kunstfreunde, zur Wiederauffrischung der altchristlichen Legende. Von J. Kreuser. — Bildende Künstler in Schlesien. Von Dr. H. Luchs. — Bibliographie . . . 327

Nr. 12. December.

	Seite
Das altdeutsche Haus. Von Alwin Schulz	329
Die gothische Benedictiner-Kirche in Ödenburg. Nach Aufnahmen von F. Storno und H. Riewel. (Mit 1 Tafel und 21 Holzschnitten.)	339
Über die Sammlungen des Hôtel de Cluny zu Paris	347
Correspondenzen: Wien	356
Literarische Besprechung: Heraldisches Abc-Buch. Von Dr. Karl Ritter v. Mayer. — Über steirische Heroldsfiguren. Von Fritz Pichler. — Handbuch der theoretischen und praktischen Heraldik. Von Otto Titan v. Hefftner	357

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

N°. 1. VIII. Jahrgang. Jänner 1863.

Über Fensterverglasung im Mittelalter.

Von Jakob Falke.

Wir wissen, dass die Benützung des Glases zum Fensterverschluss schon den Römern in der Zeit der ersten Kaiser bekannt war. Wir haben dafür sowohl bestimmte Zeugnisse der Schriftsteller, als auch die factische Bestätigung durch Scherben von Glasplatten, die zu Herculanum gefunden wurden, und durch eine unversehrte Scheibe, die sich zu Pompeji erhalten hat. Es wäre auch zu verwundern, wenn es anders gewesen wäre, da die Glasfabrication von den Ägyptern bereits ein paar tausend Jahre früher geübt wurde und es am Ende nur des Transports in ein nördlicheres Klima bedurfte, um den Gedanken der Fensterverglasung entstehen zu lassen. Die Römer bezogen aber Glasgefässe und farbiges Glas schon lange aus Ägypten. Man mag darum den allgemeinen Gebrauch, und wegen des theuren Preises wohl mit Recht, in Frage stellen, aber die Bekanntschaft damit und der wirkliche Gebrauch in den Häusern der Reichen dürfte bei den Römern feststehen.

Man könnte sich nun denken, dass mit der Völkerwanderung und all' den Umwälzungen, die im Orient und Occident stattfanden, auch diese Kunstfertigkeit in Vergessenheit und Unkunde gesunken wäre, wie so manche andere Technik ausgelöscht wurde oder eine lange Zeit ausgelöscht erschien. Aber dem war nicht so. In dem gewaltigen Wirbel, der alle Völker in's Kreisen brachte, gab es einen festen Mittelpunkt, die einzige Stadt Byzanz, welche in ihren sicheren Mauern die technischen Künste des Mittelalters in eine spätere und gereiftere Zeit hinüberzuretten bestimmt war, und dann erst zu Grunde ging, als sie diese Pflicht erfüllt hatte. So scheint auch, dem Laufe der Dinge und bestimmten Zeugnissen zufolge, von Byzanz aus die Glasfabrication und die Verwendung des Glases zum Fensterverschluss in den beruhigten Westen gedrungen zu sein. Und zwar geschah das schon früh. Schon am Ende des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung dürften so ziemlich alle grösseren Kirchen Glasfenster gehabt haben, und nicht blos das, wir finden sie auch in den Speise- und Arbeitssälen und in den Zellen der Mönche. Die darauf folgenden Jahrhunderte der Blüthezeit des Mittelalters repräsentiren uns sogar die Höhe der farbigen Fenster, wenn auch nicht gerade in der Technik der Malerei, doch in Reinheit des Kunstgeschmacks bei mosaikartiger Zusammensetzung, und in den Zeiten der Gothik, als sich die Wände in Pfeiler auflöseten, da wurden, um die weiten und hohen Lichträume zwischen den Pfeilern auszufüllen, die farbigen Fenster sogar eine nothwendige Ergänzung des architektonischen Styls.

Unter diesen Umständen ist es allerdings eine auffallende Erscheinung, dass die Glasfenster, was Wohnräume betrifft, selbst in Palästen und Burgen, das ganze Mittelalter hindurch bis in den Anfang der neuen Zeit so selten erwähnt scheinen, dass sich Schriftsteller dadurch bewogen gefunden haben, sie überhaupt den Wohnungen des Mittelalters abzusprechen, ohne indess das Auffallende des Umstandes zu erklären. Andere hingegen, welche jene Zeiten rosiger anzusehen pflegen, als sie wenigstens in vielen Dingen waren, haben kein Bedenken getragen, sich über den Mangel der Beweisstellen hinwegzusetzen und haben von den Kirchen den Schluss der Analogie auf Burgen und Paläste sich erlaubt. In der That lässt sich auch nicht leugnen, dass eine gewisse Wahrscheinlichkeit für ihre Meinung spricht, zumal wenn man weiss, welche Rolle die Fenster im socialen Leben der ritterlichen Zeit spielen, und wenn man bedenkt, wie sehr man auf der windigen Höhe eines guten, dichten und zugleich das Licht nicht absperrenden Fensterverschlusses bedurfte und wie gut man ihn kennen musste, da man ihn ja beständig in Kirchen und Capellen anwendete. Denn was Viollet-le-Duc (im Dictionnaire t. v. fenêtre und im Mobilier S. 404) sagt, dass das

ritterliche Leben den ganzen Tag über sich im Freien bewegt habe, so dass die Wohnräume nur für den Abend und die Nacht, wo man die Fensterläden hätte schliessen können, dagewesen seien, das ist, mindestens gesagt, in diesem ausgedehnten Sinne nicht richtig. Der Saal oder die Halle — und gerade sie entbehrte der Glasfenster — war der Spielraum für schlechtes Wetter und der Aufenthalt für den Winter, und jagen konnte man auch nicht das ganze Jahr, so wenig wie heute; zudem fand die Hauptmahlzeit bereits zwischen 11 und 12 Uhr statt und oft schon früher. Vielmehr mögen wir annehmen, dass das Bedürfniss nach gutem und lichtem Fensterverschluss sich zu jenen Zeiten gerade so den nördlichen Menschen fühlbar gemacht hat, wie es in der Gegenwart empfunden wird.

Da unseres Wissens diese Frage, die doch für die Archäologie und die Culturgeschichte nicht ohne Bedeutung ist, noch niemals eingehender mit Berücksichtigung der verschiedenen Länder besprochen worden, so schwanken die Meinungen in der angegebenen Weise: jede hat ihre Gründe für sich und gegen sich. Zu einer sicheren Entscheidung aber lässt sich nur durch eine Zusammenstellung der gleichzeitigen Nachrichten mit Berücksichtigung der Bilder in den Manuscripten und etwa vorhandener Gebäude gelangen, woran es bisher gemangelt hat. Was ich darüber gesammelt habe und im Folgenden mittheile, wird wenigstens vor früheren Erörterungen der Frage den Vorzug der Reichhaltigkeit haben und, wie ich hoffe, die Kunde des Thatsächlichen um einen guten Schritt fördern. Auf Vollständigkeit mache ich keinerlei Anspruch.

Zunächst gebe ich einige Beispiele von Fensterverglasung in den Kirchen der älteren Zeit, aus denen hervorgehen wird, wie weit die Wohnungen in dieser Beziehung hinter den Bauten zu religiösen Zwecken zurück waren. Es sind Angaben der Schriftsteller, denn von wirklich erhaltenen Glasfenstern dürften die frühesten aus dem XII. Jahrhundert herstammen, wenn nicht diejenigen in den oberen Fenstern des Augsburger Domes, wie von Herberger und Anderen angenommen wird, sogar noch dem X. Jahrhundert angehören sollten.

Schon der heil. Hieronymus gedenkt (422) der Glasfenster und der Dichter und Historiker Paulus Silentiarius (um 534) spricht von dem Glanze der Sonnenstrahlen, welche durch die östlichen Glasfenster der Sophienkirche zu Constantinopel fielen [1]). Dass in Gallien verschiedene Kirchen bereits unter den Merovingern Glasfenster hatten, ja schon die Klosterzellen damit versehen waren, geht aus einigen Stellen bei Gregor von Tours hervor. Im 10. Capitel des 6. Buches wird erzählt, wie die Kirche des heil. Martinus zu Tours von Dieben erbrochen worden. Diese hätten ein Gitter, das auf dem Grabe eines Verstorbenen sich befand, abgenommen und an ein Fenster des Altarraumes angelegt; daran wären sie hinaufgeklettert, hätten die Glasscheiben zerbrochen und wären hineingestiegen (ascendentes per eam, effracta vitrea ingressi sunt). Im 7. Buch, Cap. 29, zerschlagen die Diener des getödteten Berulf die Glasscheiben einer Zelle in einem Kloster zu Tours, dahinein sich der Mörder geflüchtet, und tödten denselben durch eine hineingeworfene Lanze (effractis cellulae vitreis, hastas per parietis fenestras injiciunt). Damals muss Gallien schon seine eigenen Glasmacher gehabt haben, denn wir erfahren, dass sie im VII. Jahrhundert nach England gerufen wurden, wo sie noch unbekannt waren. Der heil. Benoit nämlich (gest. um 690), Abt des Klosters Viremouth, war es, welcher nach Gründung seines Klosters um Bauleute sowohl für seine steinerne Kirche, als um Glasmacher, die Fenster der Kirche wie des Refectoriums zu verglasen, nach Frankreich schickte. Die Stelle heisst: „Misit legatarios in Galliam, qui vitri factores, artifices videlicet Britanniis eatenus ineognitos, ad cancellandas ecclesiae portieumque et coenaculorum ejus fenestras abdueerent“ [1]). Doch wird wieder an einer andern Stelle behauptet, dass es der Bischof Wigfried von Worcester gewesen sei, welcher 726 zuerst Künstler für Steinbau und Glasfenster nach England gerufen habe [2]). Jedenfalls geht aus der einen wie aus der andern Stelle hervor, dass unsere Kunst in Gallien bekannt und geübt wurde, den Angelsachsen aber bis dahin völlig unbekannt war. Sie muss auch trotz der Bemühungen dieser Bischöfe nicht sehr in Aufnahme gekommen sein, denn es wird gesagt, dass noch unter der Regierung Heinrich's III. (gegen die Mitte des XIII. Jahrhunderts) nur wenige Kirchen Glasfenster gehabt hätten [3]).

Ein frühes Beispiel aus Italien gibt uns Paulus Diaconus in seiner Langobardengeschichte. Derselbe erzählt, dass der Dichter Fortunatus und sein Freund Felix, welche beide an kranken Augen gelitten, zusammen nach Ravenna in die Kirche der Apostel Paulus und Johannes gegangen seien, wo neben dem zu Ehren des heil. Martinus errichteten Altar eine mit Glas verschlossene Nische mit einer brennenden Lampe sich befand, um sich mit dem Öl derselben die Augen zu waschen [4]).

Die Zeiten der Karolinger sind nicht arm an Beispielen. Die Geschichte der Äbte von Fontenay berichtet aus dem IX. Jahrhundert vom Abte Ansgisus, dass er für sein Kloster verschiedene grosse und solide Gebäude aufgeführt habe, und dabei heisst es denn auch: „Habet quoque solarium in medio sui, pavimento optimo decoratum, cui desu-

[1]) Lenandre, Les arts somptuaires I. 268 (Texte) und San Marte Arthursage S. 273, wo in der Anmerkung verschiedene, auf unsern Gegenstand bezügliche Stellen gesammelt sind.

[1]) Ducange s. v. vitreae, wo noch einige andere Stellen zu vergleichen sind. Le Grand d'Aussy III. 220.

[2]) Ducange a. a. O.

[3]) Bentham, History of Ely p. 22. San Marte a. a. O.

[4]) Paulus Diaconus II. 13.

per est laquear nobilissimis picturis ornatum: continuentur in ipsa domo desuper fenestrae vitreae“ [1]). Wir sehen aus dieser Stelle, die auch sonst für die frühe Baugeschichte von grossem Interesse ist, wie wir schon ein Beispiel aus Gregor von Tours kennen gelernt haben, dass die Klostergeistlichen sich der Glasfenster zum Comfort ihrer Wohnungen bestens zu bedienen wissen. Dasselbe war in St. Gallen der Fall. Schon der Monachus Sangallensis erwähnt im IX. Jahrhundert verschiedentlich des einheimischen vitrearius [2]) und zwar nicht blos in der Bedeutung des Glasers, sondern auch des Glasmachers, denn er sagt von einem Mönche seines Klosters, Tanko, der beim Bau des Aachener Domes verwendet war, dass er in allen Werken von Erz und Glas alle übrigen Meister übertroffen habe, worunter doch wohl nicht blos das Einsetzen oder Zusammensetzen des Glases verstanden sein soll. Nicht ganz ein Jahrhundert später lernen wir aus einer komischen Erzählung bei Ekkehard, dass das Schreibzimmer des Klosters St. Gallen, welches sich gleich allen übrigen zur ebenen Erde befand, mit Glasfenstern versehen war, in einer Höhe, dass ein Lauscher von draussen das Ohr daran legen konnte, und zugleich erfahren wir, dass das Fenster nach innen geöffnet wurde [3]). Die obige Stelle über den Mönch Tanko erlaubt uns wohl den Schluss, dass auch der Dom zu Aachen sofort nach seiner Vollendung Glasfenster erhalten hat, wenn Tanko auch in der anekdotischen Erzählung jener genannten Stelle als Glockengiesser erscheint. Am Ende des X. Jahrhunderts müsste auch, wie oben erwähnt, der Dom zu Augsburg bereits verglast worden sein. Das XI. Jahrhundert, welches für die Baugeschichte Hildesheims so bedeutungsvoll war, zeigt uns auch hier die Verwendung des Glases zu Fenstern. Im Leben des Bischofs Godehard, der gleich seinem Vorgänger Bernward an ausgebreiteter und vielseitiger Kunstthätigkeit Gefallen fand, wird erzählt, dass es ihm ein Vergnügen gewesen sei, den Künstlern zuzuschauen und auch denen, welche die Fenster mit Glas versahen, und dass er ihnen hilfreich zur Hand gegangen [4]).

Was Frankreich betrifft, so findet sich bei Abbo in der Beschreibung der Belagerung von Paris durch die Normannen (885) die folgende Stelle:

> Ecclesiam cujus penetrans lacerare fenestras
> Ictibus arboreis unus vitreas laneonum . . . [5]).

Ferner erzählt Richer vom Erzbischof Adalbero von Rheims, dass er (969) seine Kirche ausser anderem Schmuck auch mit Fenstern versehen habe, in denen allerlei Geschichten dargestellt waren (fenestris diversas continuentibus historias) [1]). Bekannter und öfter erwähnt ist es von dem berühmten Suger, Abt von St. Denys, dass er sein Werk, eben diese Abtei, mit Glasmalereien hat ausschmücken lassen [2]). Die Erwähnung und Beschreibung, die er selbst davon macht, zeigt, dass die Kunst damals (1152) nicht neu war, wie denn auch aus der Stelle Richer's hervorgeht, die fast ein Jahrhundert älter ist. Bald darauf (im XII. Jahrhundert) gesteht auch der Mönch Theophilus in seiner bekannten „Diversarum artium schedula“ Frankreich den Vorzug in der Kostbarkeit und Mannigfaltigkeit bunter Fenster zu.

Zu diesen Beispielen lassen sich sicherlich noch eine ziemliche Zahl hinzufügen, wie denn unter anderem schon um das Jahr 400, nach Prudentius, Constantin's Basilica zu Rom, San Paolo-fuori-le-mura, mit Glasfenstern versehen gewesen sein soll, und Papst Leo III. im Jahre 816 die Fenster der Apsis von S. Giovanni Laterano mit farbigem Glas schmückte. Aber das, was angeführt ist, wird für unsern Zweck genügen, nämlich nachzuweisen, dass von der Zeit der Völkerwanderung an bis zum XII. Jahrhundert die Verglasung, sei sie nun einfach oder farbig gewesen, was uns hier gleichgiltig ist, bei kirchlichen und Klosterbauten, selbst für die Wohnräume in denselben, in vielfacher Verwendung stand. Aus dem ganzen Zeitraume ist uns aber auch nicht ein einziges Beispiel von Glasfenstern in irgend einem Palaste, in einer Privatwohnung oder in einem öffentlichen Gebäude von weltlicher Art vorgekommen. Zwar sagt ein alter englischer Schriftsteller, Hollingshead, ein Zeitgenosse der Königin Elisabeth, dass die Glasfenster den Angelsachsen nicht unbekannt gewesen seien, aber das wird schon, wenn es sich auf Wohnungen beziehen soll, durch die oben angeführten Erzählungen von dem heil. Benoit und dem Bischofe Wigfried widerlegt. Sodann widerspricht der Umstand, dass die Angelsachsen gar nicht einmal ein eigenes Wort für Fenster gehabt haben, sondern nur „Augenlöcher“ und „Augenthüren“ kennen, also sehr kleine Öffnungen, die durch die Holzwände eingeschnitten waren [3]). Und wenn wir die Abbildungen angelsächsischer Häuser in den Miniaturen vergleichen, davon wir sehr unterrichtende haben, so finden wir eben nur diese kleinen Löcher und allenfalls eine hölzerne Klappe davor, und weiter nichts, wie denn auch die schriftlichen Denkmäler nichts weiter besagen. Endlich zeigen auch noch die erhaltenen Thurmbauten der frühnormannischen Zeit, die sogen. Donjons, keine Spur, dass in ihren Fensteröffnungen irgend Glas oder nur ein Ersatz desselben gewesen sei; es müsste wenigstens irgend eine Vorrichtung zur Aufnahme der Holzrahmen erkennbar sein.

---

[1]) Gesta Abb. Font. c. 17. Mon. Germ. II. 296.

[2]) Mon. Sangall. I. 29; II. 21. Vergl. hierzu die Anm. in den Mon. Germ. II 744. 763.

[3]) Ekkeh. IV. cas. S. G. Mon. Germ. II. 95.

[4]) Siehe die jüngere Lebensbeschreibung des Bischofs Godehard c. 35.

[5]) Abbo de bellis Paris. I. v. 471. Mon. Germ. II. 787.

[1]) Rieber Hist. III. c. 23. Mon. Germ. III. 613.

[2]) Recueil des Hist. XII. p. 101. San Marte a. a. O.

[3]) Wright Domestic manners and sentiments in England etc. p. 13

Vielmehr muss man aus ihrer Beschaffenheit annehmen, dass ihr einziger Verschluss in Teppichen bestanden habe, die vor denselben innerhalb der Wände aufgehängt gewesen [1]).

Erst mit dem dreizehnten Jahrhundert beginnen die Nachrichten von der Verwendung des Glases in Privatwohnungen, zumeist freilich bei Dichtern, wodurch aber wenigstens das Factum selbst festgestellt wird. Immer jedoch stehen die Angaben noch vereinzelt, und entweder wird von der Sache als etwas Aussergewöhnlichem gesprochen, oder es geht solches aus dem Zusammenhang oder aus der Stelle, wo die Glasfenster sich befinden, hervor. Erst mit dem fünfzehnten Jahrhundert nehmen die Nachrichten einen allgemeineren Charakter an, aber nicht ohne von gegentheiligen Angaben begleitet zu sein, und noch im sechzehnten Jahrhundert finden sich deren von höchst auffälliger Art. Zwar versichert Viollet-le-Duc am angeführten Orte, dass die erhaltenen Bauten und die Miniaturen den allgemeineren Gebrauch für eine frühere Zeit, ja, was die französischen Städte betrifft, schon im zwölften Jahrhundert feststellen. Allein, da der Widerspruch mit den schriftlichen Angaben zu gross wäre, so möchten wir in Betracht der Bauten, wenn die Sache sich wirklich so verhält, wohl fragen, ob nicht die Fensterrahmen erst später eingesetzt worden, oder ob sie überhaupt mit Glas verschlossen gewesen und nicht mit irgend einem Ersatz desselben. In Bezug auf die Miniaturen, selbst die französischen, haben unsere Bemühungen uns die entgegengesetzte Überzeugung gebracht. Von Kirchen und Klosterbauten abgesehen, finden wir auf ihnen Glasfenster eigentlich nur erst im fünfzehnten Jahrhundert, und auch für diese Zeit selbst in Palästen noch mit Sparsamkeit, viele Fenster sogar, die noch allein mit Läden verschlossen sind, andere, die zur Hälfte Glas, zur anderen Hälfte Holzklappen haben.

Aus Anderson's Geschichte des Handels ist noch in mehrere Bücher [2]) die Nachricht übergegangen, dass in England bereits um 1180 Glasfenster für Wohnungen in allgemeineren Gebrauch gekommen seien. Es ist möglich, dass vereinzelte Beispiele damals stattgefunden haben — es wären dann so ziemlich die ersten, — was aber die Allgemeinheit betrifft, so steht sie mit den englischen Nachrichten der späteren Zeit, die ich noch mittheilen werde, in so entschiedenem Widerspruch, dass wir sie unmöglich für wahr annehmen können.

Einige Dichterstellen mögen die Reihe der Nachrichten eröffnen, in denen wirklich von Glasfenstern bei weltlichen Wohnungen die Rede ist. Die älteste Stelle würde sich, als noch dem zwölften Jahrhundert angehörig, im Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht finden, wenn in der That die beiden folgenden Verse, wie zu vermuthen steht, von farbigem Glase reden. Sie finden sich in der Beschreibung eines phantastischen Palastes [1])

die venster waren dar inne
gemeisteret mit sinne.

Deutlicher spricht Herbort's Trojanerkrieg, in welchem Epos Priamus durch Donion den „Thurm" Ilion erbauen lässt. Bei diesem Werke werden denn auch die Fenster erwähnt, welche der kunstreiche Meister in seinem Prachtbau gemacht hat [2]).

die venster groz und wit,
dar inne sule in alle sin
grune, rot, wiz, bla,
brun, gel, swartz, gra.
daz gewot was reine
mit dem helfenbeine
vnderworeht vn auch gevolt
beide silber vnd golt,
da bi harte schone glas.

Hier haben wir also ohne Frage farbige Glasfenster, und da gewot, nach Frommann's des Herausgebers Bemerkung, wahrscheinlich für geworte (Werk) verschrieben ist, so haben wir auch eine reiche, mit eingelegtem Elfenbein verzierte Einrahmung der Fenster. Wir werden dem Elfenbein gleich wieder begegnen. In Wolfram's Parzival [3]) ist es der Palast des reichen Plippalinot, der ein Fährmann heisst und bei welchem Gawan Gastlichkeit geniesst. Dieser Palast hat

vil fenster da vor glas.

In dem Gedicht „vom Priester Johann" wird ein wundervoller Phantasiepalast geschildert, den der Apostel Thomas baut. Auch von diesem heisst es: [4])

Da sint die venstere alle
Von wisem cristalle.

Hier haben wir also deutlich auch klares ungefärbtes Glas. Ähnlich kommt auch Krystall bei der Beschreibung des Graltempels im jüngeren Titurel vor, welches Gedicht bekanntlich nicht mehr der früheren Periode der epischen Kunst angehört und sich durch reflectirte Künstlichkeit auszeichnet. Wir führen die Stelle an, obwohl eben sowohl von einer Kirche wie vom Palast die Rede ist: [5])

Die glase venster wehe
von vremden liesten riehe,
ich wene, ie man gesehe
vnd ouch ie gehorte dem geliche.
Sie waren niht mit aschen glas verspannen.
es waren licht cristallen etc.

Sehr bezeichnend ist eine Stelle, die bereits einem Gedicht des vierzehnten Jahrhunderts angehört. Dasselbe findet sich unter der Überschrift „das Kloster der Minne" in Lassberg's Liedersaal [6]). Das Kloster, welches uns hier in

[1]) Viollet-le-Duc V. p. 400 s. v. fenêtre.
[2]) Z. B. Raumer's Hohenstaufen VI. 715.

[1]) Lamprecht's Alexander v. 5439 (Massmann).
[2]) Trojanerkrieg v. 1813 fol.
[3]) Parzival 333, 3.
[4]) Haupt Altdeutsche Bl. I. p. 309 (v. 4967).
[5]) Titurel 336.
[6]) II. p. 260. v. 1763.

aller Pracht und Herrlichkeit beschrieben wird, ist ein Palast der Liebesgöttin, der mit allem Guten ausgestattet ist, soviel man damals überhaupt in Wohnungen finden konnte, darunter denn auch schon Glasfenster aufgeführt werden:

die fenster warent schon verglast.

Wenn man will, liesse sich noch in einem anderen Gedicht auf Glasfenster schliessen, obwohl sie nicht ausdrücklich genannt sind. In demselben, betitelt „der Jungherr und der arme Heinrich", verwandelt sich der Jungherr in einen Vogel und fliegt in das Zimmer einer königlichen Prinzessin. Diese schlägt schnell das Fenster zu und versucht den Vogel zu fangen. Da es nun im Gemach nicht dunkel wird, so kann das Fenster nicht eine blosse Holzklappe, noch ein Teppich gewesen sein, sondern muss einen transparenten Stoff gehabt haben, unter welchem wir uns immerhin Glas denken mögen [1]).

Mit einigen englischen Beispielen werden wir von San Marte in der Arthursage am angeführten Orte versehen. Es findet sich zunächst in den Mährchen des rothen Buches die folgende Stelle: „Eines Morgens in der Sommerzeit lagen sie auf ihrem Polsterbett und Geraint ruhete auf dessen Rand; Enid aber war schlaflos in dem Zimmer, welches Glasfenster hatte". Aus Warton's englischer Literaturgeschichte (III. 409) ist dann weiter eine Stelle angeführt, die von Candace's Zimmer (in den Thaten Alexander's) aussagt, dass „die Fenster von kostbarem Glas und die Nägel von Elfenbein" gewesen. In dem deutschen Alexanderlied wird ebenfalls dieser Palast geschildert, aber Glasfenster sind trotz anderer Herrlichkeiten nicht dabei. Eine dritte Erwähnung aus dem *Squyer of Lowe Degre* ist derselben Quelle entnommen. Hier wird das Zimmer einer königlichen Prinzessin von Ungarn geschildert:

„Verschlossen mit königlichem Glas
War das Zimmer, darin sie sass,
Und erfüllt mit Malerei
War die ganze Fensterreih!
Und jedes Fenster hatte Flügel,
Verschlossen wohl mit manchem Riegel.
Alsbald die Dame schön und fein
Schob zurück den Riegel von Elfenbein".

Keine einzige dieser Stellen bezieht sich nun zwar auf einen wirklich vorhandenen oder vorhanden gewesenen Palast oder ein solches Haus. Wenn aber auch alle Erzählungen, denen sie entnommen worden, erfunden sind oder der Sage angehören, so steht doch fest, dass die Dichter jener Zeit die Zustände in ihren Werken ganz nach denen ihrer eigenen Gegenwart schildern und dass sie somit in dieser Beziehung, mit gehöriger Berücksichtigung der sonstigen Überlieferungen, als historische Quelle benutzt werden können. In der That entspricht auch dasjenige, was wir aus den angeführten Dichterstellen schliessen können, vollkommen der Wirklichkeit. Wir schliessen aber daraus, dass im dreizehnten und auch noch im vierzehnten Jahrhundert die Fensterverglasung selbst in den Palästen eine Seltenheit war und als etwas Besonderes betrachtet wurde, und, mögen wir hinzufügen, dass sie zuerst in den Frauengemächern Anwendung fand. Dies wird durch dasjenige bestätigt, was wir sonst aus den Dichtern über die Beschaffenheit der Fenster und des Fensterverschlusses erfahren, so wie durch die wenigen Nachrichten, welche uns über unsern Gegenstand aus der wirklichen beglaubigten Geschichte zu Gebote stehen.

Was zuerst die Dichter betrifft, so spielen bei ihnen die Fenster eine eben so bedeutende Rolle, wie überhaupt im ritterlichen Leben, ganz im Gegensatze zu der oben angeführten Bemerkung Viollet-le-Duc's. Die Einsamkeit des Burglebens hielt die Damen immer am Fenster, neugierig auf Alles hinausschauend, was unten oder in der Ferne vorging und zu einiger Unterhaltung dienen konnte. Die weiten Öffnungen in der Mauerdicke, welche zu den Seiten steinerne oder hölzerne Bänke mit Kissen und Rücklehne hatten, waren ein beständiger und vielbeliebter Aufenthalt, zu dem sich auch die Paare zu traulichem Gespräch aus dem allgemeinen Saale zurückzogen. Die Damen in den Fenstern sind darum eine äusserst häufige Erscheinung in den mittelalterlichen Gedichten, sei es nun im Liebesgeplauder, sei es, dass sie dort ihren Sitz zur Arbeit, zum Spinnen und Sticken genommen haben, sei es, dass sie sich hinauslehnen, dem Turnier, den Fechtübungen, den Männerspielen zuzuschauen, sei es, dass sie der Ankunft nahender Ritter entgegensehen oder Scheidenden die letzten Blicke nachsenden und mit den Händen zuwinken, oder dass sie nur wider den Anstand den Vorübergehenden zur koketten Augenweide dienen wollen. Diese Situationen und somit die Erwähnungen der Fenster sind sehr mannigfach, wie beispielsweise eine Lectüre des Nibelungenliedes oder der Gutrun sofort zeigen wird; wie selten aber dabei des Glases Erwähnung geschieht oder sich nur darauf schliessen lässt, mögen die angeführten Stellen zeigen. In fast allen Fällen — wir haben eine grosse Menge gesammelt — lässt sich an nicht viel anderes denken, als an einfache Öffnungen in der Mauer, die man vielleicht für die Nacht durch Läden oder Vorhänge absperrte. Und doch hätte man bei der Detaillirung, wie sie die Dichter des XIII. Jahrhunderts lieben, wohl erwarten können, dass sie hie und da Erwähnung vom Öffnen oder Zuschliessen der Fenster gemacht hätten. Das geschieht aber äusserst selten.

Ein Beispiel davon findet sich in den sogenannten „Gesta Romanorum" [1]), wo erzählt wird, dass der Marschalk den König für die Nacht mit einer Frau versorgt hat, ohne dass dieser sie kennt. „Da der Morgen kam, da sprach der König zu dem Marschalk: „„Thu das Fenster

[1]) V. d. Hagen Gesammtabenteuer III. p. 217.

[1]) Gesta Rom. ed. Keller p. 121.

auf, dass ich sehe, wie schön die Frau sei, die heut bei mir gelegen ist"". Die Fenster des Palastes müssen also mit hölzernen Läden verschlossen gewesen sein. Glas dahinter anzunehmen, wäre wohl möglich, aber die ganzen Verhältnisse, wie sie sich uns bisher gezeigt haben, sprechen dawider. Es wird uns selbst schwer, in dem Falle auf Glas zu schliessen, wenn es heisst, dass der Morgen durch die Fenster scheint, wie eine solche Stelle in den Nibelungen [1]) vorkommt:

dort muoser allez hangen die naht unz an den tac,
unze daz der morgen durch die venster schein;

denn in dem ganzen Gedicht geschieht der Glasfenster keine Erwähnung, noch lassen sich dieselben irgend mit einiger Sicherheit herausdeuten.

Dass unsere Vermuthung, es sei in allen solchen Fällen bei den epischen Dichtern dieser Periode des Mittelalters, gerade so wie es Viollet-le-Duc bei dem normannischen Donjon annimmt, nur an einen einfachen Teppichvorhang vor den Fensteröffnungen zu denken, dass diese Vermuthung der Wirklichkeit nicht widerstreitet, sehen wir aus einer Erzählung im „Frauendienst" Ulrich's von Liechtenstein [2]). Hier haben wir die thatsächliche Wahrheit und Wirklichkeit eines historischen Factums. Es war im Jahre 1227, als sich der Ritter in Folge einer Aufforderung vor das Schloss der von ihm verehrten Frau, bekanntlich einer österreichischen Fürstin, begab und sich vor dem Thore unter die Aussätzigen und Kranken mischte, um mit ihr eine heimliche Zusammenkunft zu haben.

Do gieng ich von den siechen dan
gein einer line hin naher stan,
da für so was ein tepich guot
gehangen, als man ofte tuot
für line, da man wil windes niht
noch lieht: für diu zwei ez geschiht.

Ulrich nimmt nun seinen Napf wie ein Bettler, geht hin und klopft an,

daz ez lute erschal
und in die kemenaten hal,

und bittet, dass man ihm sein Brot herausgebe. Auf diese Bitte hin kommt eine Jungfrau und sieht „uz der liu her" und da sie Niemanden weiter stehen sieht als die zwei, Ulrich und seinen Diener,

do tet si wider zuo die liu
und gie sa zuo ir vrowen hin.

Dieser erzählt nun die Jungfrau, was sie gesehen hat. Nach einer kurzen Weile kommt sie dann aus dem Thore heraus, theilt jedem seinen Pfennig mit und heisst Ulrich auf den Abend warten. Wie es nun Abend geworden, setzt sich der Ritter vor die Burg, doch ist es noch etwas früh.

ir sült für war gelouben daz,
ich was dar komen also fruo,
dannoch die liue nicht giengen zuo,
als man doch gern gein abent tuot.

Die Jungfrau kommt wieder und sagt Ulrich, er möge sich einstweilen im Graben verbergen, bis er das Zeichen sehe:

seht ir dort jene hohe liu?
so man dar uz her habt ein lieht,
so sumt für names iuch da niht,

er solle dann schnell darunter gehen und werde ein Seil oben vorfinden, mit dem man ihn in die Höhe ziehen werde. So geschieht es denn später. Er sieht das Licht und wird unter allerlei Schwierigkeiten und Abenteuern hinaufgezogen und endlich wieder heruntergelassen, ohne dass weiter von Fenster oder Fensterverschluss oder gar von Glas die Rede wäre.

Die Situation und Einrichtung, so weit sie uns hier interessiren, sind in dieser Stelle ziemlich klar, wenn auch nicht bis in's letzte Detail. Es ist das Frauengemach oder die Kemenate eines fürstlichen Schlosses. Vor dem ziemlich hochgelegenen Fenster befand sich eine Leine oder Schnur, die von unten aus sichtbar sein musste und mit einem Teppich behängt war, wie man oft thut, wenn man Wind und Licht abhalten will. Ausdrücklich wird gesagt: „um dieser beiden Ursachen willen geschieht es". Des Abends wird nun die Leine oder werden die Schnüre (es kann sich das auch auf mehrere Fenster beziehen) zugezogen und dadurch aller Wahrscheinlichkeit nach der Teppich dicht vor das Fenster gespannt. Wie die Einrichtung dabei war, müssen wir dahingestellt sein lassen. In jedem Falle geht aus der ganzen Erzählung hervor, dass im Jahre 1227 die Fenster in den Gemächern dieser österreichischen Fürstin noch nicht verglast waren.

Indess noch im XIII. Jahrhundert finden wir einige historische Beispiele von Frauengemächern mit Glasfenstern in England [1]). Im Jahre 1251 liess König Heinrich III., als er die Grafschaft Hampshire besuchen wollte, dort für sich, die Königin und den Hof ein Haus bauen und gab dazu dem Sheriff von Southampton den genauen Auftrag. Hierbei ist aber noch nicht von Glas die Rede. Dagegen erlässt derselbe König ein anderes Mal den Befehl — das Jahr ist leider in unserer Quelle nicht genannt — dass in dem Fenster der Garderobe der Königin im Tower das bisherige Holz durch Glas ersetzt werden solle, damit, wie es heisst, das Zimmer nicht mehr so windig sei. Hier haben wir also einen bestimmten Zeitraum, wo man anfing, die alte Einrichtung der Fenster in Wohn- oder Schlafgemächern durch Glas zu ersetzen.

Ganz entsprechend ist ein anderes, an derselben Stelle mitgetheiltes Beispiel. Im Jahre 1281 liess sich nämlich König Eduard I., Heinrich's III. Nachfolger, ein Haus ebenfalls in Hampshire im Forste zu Woolmer erbauen, von welchem die genauen Angaben erhalten sind. Das Haus hatte eine Halle, ein Wohnzimmer (chambre), zwei Garderoben,

[1]) Nib. 96, 7. (Zarncke.)

[2]) U. v. Liechtenstein, Vrouwen dienest 331, 13 ff.

[1]) Wright a. a. O. p. 132.

eine Capelle und eine Küche. Von diesen Räumen hatten nur die Capelle und die beiden Garderoben zusammen sechs Glasfenster. Unter den Garderoben, welche auch allein Kamine hatten, werden wir die Ankleidezimmer und das Boudoir der Königin, also auch wohl das Schlafgemach des königlichen Paares, vielleicht unter der einen auch das Zimmer der Hofdamen zu verstehen haben. Wie hier, so wird die englische Halle, der grosse Gesellschaftsraum, der Saal oder Palas der deutschen Ritterburgen, noch ziemlich überall unverglast gewesen sein, wenn auch einmal ein Gedicht dieser Zeit von King Alisaunder, der Zukunft vorausgreifend, von einer glänzenden Halle sagt, dass ihre Fenster „von reichem Glas“ gewesen seien[1]).

Was Frankreich betrifft, so nehmen die älteren Schriftsteller allgemein an, dass das Glas erst im XIV. Jahrhundert Eingang in die Privatwohnungen gefunden habe. So z. B. sagt Villaret[2]) zum Jahre 1380: „Dans la plupart des maisons particulières on ne recevoit le jour que par des ouvertures défendues des injures de l'air par des volets de bois et quelques carreaux de papier ou de cannevas. Le verre ne s'employoit qu'avec une grande oeconomie. Un vitrage obscurci par les peintures étoit un objet de luxe reservé pour les habitations des gens riches, les hôtels des seigneurs et les palais des rois“. Das ist im Allgemeinen auch unsere Ansicht und wir möchten dasjenige, was zu Gunsten der Verwendung des Glases gesagt worden ist, eher beschränken als verstärken. Nur eine Nachricht scheint damit im Widerspruch zu stehen, doch ist sie eine vereinzelte und mag als solche Bestand haben, wenn sie nicht eine andere Erklärung zulässt, denn direct ist von Glasfenstern nicht die Rede. Es wird erzählt, dass bei einem Streite in Paris zwischen der Universität und dem Prevot auf Befehl des erzbischöflichen Verwesers alle Geistlichen der Stadt sich versammelt hätten und in feierlichem Zuge vor die Wohnung des Prevot gegangen wären, dem sie sofort in heiligem Gehorsam die Fenster eingeworfen hätten[3]). Wir müssen hier wohl annehmen, dass die Fenster bereits von Glas gewesen, denn es ist nicht wohl einzusehen, welches Vergnügen diese Ovation den Darbringern gemacht hätte, wenn die Fenster von geöltem Papier, von Pergament, Leinwand oder Holz gewesen wären. Vielleicht war die Wohnung des Prevots eine öffentliche und amtliche, wodurch sich das Vorkommen des Glases leichter erklären würde.

Ganz unserer Auffassung der Sachlage entspricht es, wenn Sauval uns belehrt, dass im Louvre wie im Hôtel St. Paul die Capelle und alle Zimmer König Karl's V. von Frankreich (1364—1380) mit Glasfenstern versehen gewesen seien, und zwar mit farbigen, zu denen Jean Saint-Romain, sonst ein berühmter Bildhauer, die Zeichnungen gemacht hatte[1]). Louandre fügt hinzu, dass für diese Zeit die Glasfenster noch als eine Ausnahme betrachtet werden müssten und dass sie gewöhnlich durch Wachsleinwand, Vorhänge, Pergament oder einfach durch enge, durchbrochen gelassene Holzgitter ersetzt worden wären. Daher musste denn die Herzogin von Berry auf ihrem Schlosse Montpensier, wie er an einer anderen Stelle[2]), ohne die Quelle anzugeben, gelegentlich mittheilt, wenn sie des Morgens aufwachte, erst fragen, ob es Tag oder Nacht sei, „parce que les chassitz de ses fenestraiges estoient ensires de toile sirée par défault de verrerie“.

Vollkommen hiermit in Übereinstimmung befindet sich eine Stelle im „Ménagier de Paris“, einem sittengeschichtlich höchst interessanten Büchlein, in welchem um das Jahr 1393 ein wohlhabender Pariser Bürger seiner Frau eine Reihe Vorschriften für den Haushalt und das Leben gibt. In demselben spricht der Verfasser von „chambre, dont les fenêtres doivent bien closes de toile cirée ou autre, ou de parchemin ou autre chose“. Uns scheint, die Worte sprechen deutlich: die Fenster sind nicht mit Glas verschlossen, sondern mit Wachsleinwand, mit Pergament oder sonst einem Ersatz. Viollet le-Duc aber[3]), getreu seiner Ansicht vom höheren Alter der Glasfenster im bürgerlichen Leben, bringt dafür die folgende Erklärung vor, die wohl nicht ganz ungezwungen zu nennen ist. Die erwähnten Stoffe sollen nämlich nach ihm nicht an Stelle der Glasfenster stehen, sondern sollen sich auf die Fensterläden beziehen, welche noch ausser den Glasfenstern vorhanden gewesen wären, welches letztere allerdings vorkommt, und zwar seien diese Läden an einzelnen Stellen oder zum Theile durchbrochen gewesen, und eben diesen offenen Theil hätte man mit jenen Stoffen verschlossen. Als Ursache und Zweck gibt er an, dass die Glasfenster damals nur die sogenannten Butzenscheiben gehabt hätten, welche eben sowohl Luft durchliessen, als sie vermöge ihrer linsenförmigen Gestalt bei Sonnenschein die Hitze im Zimmer vermehrten, und so habe man durch jene Vorkehrung die Luft abhalten und die Hitze verhüten wollen. Wir gestehen, Ursache wie Zweck erscheinen uns gleich unwahrscheinlich. Wir haben manche Stunde an sonnigen Tagen hinter den glitzernden Butzenscheiben zugebracht, ohne dadurch nur im Geringsten mehr als gewöhnlich von der Hitze belästigt zu sein, und wenn, wie gesagt wird, die Luft hineindringen soll, so kann die Ursache nur an schlechter Verbleiung liegen. Eine solche Künstlichkeit, wie sie Viollet-le-Duc annimmt, entspricht dem ganzen mangelhaften Zustande der Fenstereinrichtung im Mittelalter sehr wenig und dürfte schwerlich durch Abbildungen bestätigt werden. Wenigstens ist uns nichts Ähnliches vorgekommen, d. h. die Verbindung

[1]) Wright p. 133.

[2]) Villaret Hist. de France XI. p. 141.

[3]) Bulaei hist. univers. Paris. IV. p. 72, 73. Hüllmann Städtewesen IV. 23.

[1]) Louandre a. a. O. p. 268.

[2]) Ib. p. 186.

[3]) Viollet-le-Duc Mobilier p. 404.

von Fensterläden dieser Art mit Glasfenstern, denn bevor noch diese in Gebrauch waren oder bevor man sie sich verschaffen konnte, hatte man allerdings statt ihrer jene theilweise durchbrochenen und mit einem durchscheinenden Stoffe wieder geschlossenen Holzläden oder Klappen.

In dieser Weise nämlich begann der Ersatz der Verglasung selbst, um auch dies Formelle mit einigen Worten zu berühren. Bei den Angelsachsen wie bei den Normannen finden wir den Teppichvorhang wie die Holzläden vor den Lichtöffnungen in gleichem Gebrauche. Beides ist schon erwähnt. Da die einigermassen durchscheinenden Stoffe, welche man statt des Glases verwenden konnte, ihrem doppelten Zwecke, Licht zu gewähren und vor Wind und Kälte zu schützen, nur ungenügend entsprechen konnten, so musste man darauf denken, die Öffnungen, die sie ausfüllen sollten, so klein wie möglich zu halten. Daher finden sich in diesen Zeiten eben so die ganzen Fenster von verhältnissmässiger Kleinheit, wie die Löcher, welche in die Klappen eingeschnitten waren. Die mittelalterlichen Architekten verstanden es aber mit grosser Geschicklichkeit die kleinen Fenster möglichst lichtbringend zu machen, theils indem sie dieselben nach innen abschrägten und erweiterten, wodurch mehr directes Licht einströmte, theils dadurch, dass sie dieselben so anlegten, um im Inneren vorzugsweise den Platz mit Licht zu übergiessen, wo man desselben am meisten bedurfte.

Die Stoffe, welche gewöhnlich als Ersatz des Glases genannt werden, sind Marienglas, dünngeschabtes Horn, ölgetränktes Papier und Pergament, Blasenhaut, Wachstuch, Leinwand oder irgend ein anderer gewebter Stoff. Was das Marienglas betrifft, so mochte seine Verwendung wohl noch seltener sein als die des Glases; auch haben wir keine Andeutung gefunden, dass dieselbe von irgend allgemeiner Art gewesen wäre. Nicht viel besser dürfte es mit dem Horn gewesen sein, dessen Gebrauch im Verhältniss zum Bedürfniss auch nur ein beschränkter sein konnte. Dazu konnte es nur kleine Scheiben gewähren. Seine Verwendung zu den Laternen, gerade wie bei heutigen Stalllaternen, scheint sehr alt zu sein, wenigstens findet sich ein Beispiel aus der normannisch-englischen Periode vom XI. Jahrhundert, welches dasselbe vermuthen lässt [1]). Die übrigen Stoffe, Papier, Pergament, Blase und die gewebten Stoffe waren nun wohl leichter zu haben, aber doch wenig im Stande, Kälte oder Luftzug abzuhalten. Dies war ein genügender Grund, um ihre Anwendung zu beschränken, wenigstens in so weit, als man nicht die ganzen Öffnungen mit ihnen überspannte.

Wir finden daher im Allgemeinen, dass man mit ihnen immer nur einen Theil des Fensters auszufüllen suchte, entweder so, dass man sie in den Holzläden anbrachte und eingeschnittene Löcher oder ein grösseres Stück, z. B. ein Drittheil, damit überspannte, oder dass man sie in der Fensteröffnung selbst befestigte. Und zwar geschah dies letztere zuerst wohl immer in einer unbeweglichen Weise, nicht in einem auf Hespen und Angeln beweglichen Rahmen, der geöffnet werden konnte. Nehmen wir z. B. an, das Fenster war ein Bogenfenster, so findet sich wohl der Bogen in dieser festen Weise mit durchscheinendem Stoffe ausgefüllt, während die übrige grössere Hälfte mit Klappen verschlossen ist. Hatte das Fenster einen geraden Schluss und dazu ein Kreuz, so kann man die kleineren Öffnungen über dem Querbalken mit dem lichten Stoff überspannt sehen. Aber es war das nicht regelmässig so, dass man die oberen Abtheilungen der Fenster durchscheinend liess; es zeigt sich auch oft das Umgekehrte, dass das untere Drittheil der Öffnungen den Glasersatz hat, die beiden oberen aber die Holzklappen, welche, wenn offen, die volle Luft und das volle Licht hereinlassen. Für das alles kann man auf zahlreichen Miniaturen leicht die Bestätigung finden, aber im Allgemeinen nur auf denen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, denn die früheren haben entweder wenig zu zeigen, oder sie sind in diesem Punkte ungenau, indem sie nur schwarze Löcher als Fenster malen, wie sie denn überhaupt die Weltlichkeit vernachlässigen.

Zu den angegebenen Methoden tritt noch eine andere, eine netz- oder gitterartige, durchbrochene Holzüberspannung. Diese scheint schon in früher Anwendung gewesen zu sein, doch kann ich die Zeit des Anfangs nicht nachweisen. Zuerst vielleicht ein Flechtwerk von Weiden, wurde sie dann zu einem Netzgitter von Stäben ausgearbeitet. Auch bei Kirchen scheint dieses Gitter in früheren Zeiten oder in armer Gegend angewendet zu sein. Für sich allein war es freilich ein sehr ungenügender Schutz; es konnte wohl den hereinblasenden Wind brechen, vor Zug und Kälte jedoch nicht im Mindesten sichern. Dennoch ist es so allein gebraucht worden. Gewöhnlicher wurde es aber wohl in nicht zu armen Häusern mit Papier oder Leinwand überspannt, welchen Stoffen es sodann zugleich zu Schirm und Halt diente. Ebenso wurde ein solches Gitter von aussen her vor das Glasfenster gethan, zur Zeit als dieses noch sehr theuer war, um es gegen die Unbilden des Sturmes und des Hagels oder gegen die Steine der Strassenjugend sicher zu stellen. Gewiss hat es auch zum Muster der rautenförmigen Verbleiung gedient, die uns auf den Miniaturen des fünfzehnten Jahrhunderts sehr häufig begegnet, obwohl es schwer zu entscheiden sein wird, ob wir dabei in allen Fällen an Glas zu denken haben. Überhaupt stehen wir, was unsern Gegenstand betrifft, vor den Miniaturen oft in Zweifel, denn als das Glas in Aufnahme kam, trat es auch in die Formen und Arten des Verschlusses und der Einrichtung ein, welche wir bei seinen Ersatzstoffen beschrieben haben. Der Maler oder Zeichner konnte demnach das Eine nicht anders als das Andere bildlich ausdrücken, da sie alle die Durchsichtigkeit, wenn auch im verschie-

[1]) Wright p. 108.

denen Grade, mit einander gemein haben. Nur wo das Netzwerk (die Verbleiung) in kleinen Kreisen gezeichnet ist, dürfen wir mit Sicherheit auf Glas schliessen, nämlich auf die bereits erwähnten Butzenscheiben. Davon finden wir wohl eines der ältesten Beispiele, welches noch dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts angehört, bei Wright p. 243. Für das fünfzehnte Jahrhundert begegnen wir ihnen öfter in diesem Buche, z. B. auf Seite 407 in Verbindung mit den rautenförmigen Gitterfenstern. Das Mittelalter liebte den Wechsel und die Mannigfaltigkeit.

Die hölzernen Läden und Klappen hingen entweder seitwärts drehbar auf Angeln, sowohl doppelt als Flügel, wie einfach, oder sie waren oben in Charnieren befestigt und wurden von unten hinausgestossen. Mit Stangen in der Höhe gehalten, dienten sie so, auch wenn sie offen waren, als ein Schirmdach für etwaige Glas-, Papier- oder Tuchfenster. Eine ähnliche Einrichtung finden wir im vierzehnten und fünfzehnten Jahrundert als eine ganz allgemeine Sitte in Basel, wo, wie Fechter sagt [1]), die Fensteröffnungen fast durchgängig mit Leinwand oder einem Gewebe, mit Pergament und Papier, das über einen Rahmen gespannt war, verschlossen wurden. Um von diesen Stoffen den gefährlichen Regen abzuhalten, hatten also diese Fenster schräge Schirmdächer über sich, Schöpfe oder Fürschöpfe genannt, welche so weit in die Strasse vorsprangen, dass sie endlich ein Gesetz auf zwei Ellen beschränken musste.

Wir kehren nach dieser Abschweifung in das Gebiet des Formellen wieder zur Geschichte der Verglasung zurück und wollen sehen, welche Fortschritte sie im fünfzehnten Jahrhundert macht. Hier sind wir nun in unseren Nachforschungen von zahlreichen Abbildungen von Palästen und Häusern auf Miniaturen — wir erinnern nur an die der niederländisch-burgundischen Schule — auf Holzschnitten, Kupferstichen und anderen Bildern unterstützt. Wir wollen uns durch die angeführte Schwierigkeit, das Glas zu erkennen oder von seinen Ersatzstoffen zu unterscheiden, nicht beirren lassen, sondern wollen meinetwegen überall da Glas annehmen, wo uns die Zeichnung solches vermuthen lässt. Auch in diesem Falle ergeben die Bilder kein sehr günstiges Resultat für die allgemeine Verglasung. Allerdings finden sich auf ihnen Glasfenster das ganze Jahrhundert hindurch, aber eben so oft vermissen wir sie oder finden sie unvollständig. Die fürstlich Liechtensteinische Bibliothek bewahrt z. B. eine Concordantia Caritatis österreichischer Herkunft vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, einen Folioband mit Hunderten von Miniaturen, die uns zahlreiche Abbildungen von Kirchen, Capellen und Häusern geben: alle diese Kirchen und Capellen haben Glasfenster und die Butzenscheiben darin sind klar und kenntlich gezeichnet, aber die Häuser zeigen nicht eine Spur davon, sondern nur die schwarzen Öffnungen.

[1]) Topographie von Basel, p. 37.

Wenn man sich die Mühe nimmt, das grosse Werk „Le moyen âge et la renaissance“ von Lacroix und Seré zu durchblättern, so wird man schon in ihm allein die volle Bestätigung des Gesagten finden. Im ersten Bande in der Abtheilung „Chevalerie“ sind unter anderem zwei stattliche, zweistöckige, mit Fahnen und Wappen für ein Turnier reich geschmückte Häuser abgebildet, die dem berühmten Manuscript Tournois du roi René entnommen sind. Ihre Fenster haben keine Andeutung von Glas und sind oder werden vielmehr blos mit hölzernen Klappen von innen verschlossen. Im dritten Bande ist in der Abtheilung „Vie privée“ aus einem Roman, Histoire de la belle Hélaine, die Wohnstube einer hohen Dame abgebildet, der es sonst nicht an Comfort fehlt; auch hier hat das Fenster nur Holzklappen. Im fünften Bande in der Abtheilung Malerei ist die treffliche Copie eines Miniaturbildes, welches der Margaretha van Eyck zugeschrieben wird. Im Hintergrunde desselben erhebt sich ein mächtiger Palast, dessen Fenster aber deutlich genug von innen aus mit Holzläden geschlossen sind, also keine weitere Füllung haben können. Anderswo sehen wir in demselben Werk [1]) und auch bei Louandre „Les arts somptuaires“ [2]) mehrfach jene verschiedenen Arten der Glasfenster, wie wir sie oben beschrieben haben, in denen nämlich das Bogenfeld oder ein oberer oder ein unterer Theil mit Glas ausgefüllt und der übrige Theil (oder auch das Ganze) mit Holzklappen versehen ist. Wir bemerken dabei, dass es reiche Häuser, ja königliche Paläste sind, welche uns diese Bilder vorführen. Auch bei Wright wird man eben dasselbe finden. Durchmustern wir nun die Holzschnitte oder die illustrirten Druckwerke, die doch schon der zweiten Hälfte des genannten Jahrhunderts angehören, z. B. die Ars moriendi, oder selbst noch von den neunziger Jahren Brant's Narrenschiff, so sieht man auch hier auf einem mehr bürgerlichen Gebiet immer den einfachen Holzladenverschluss neben vollständigen und unvollständigen Glasfenstern oder deren Ersatz.

Dieser schwankenden Angaben ungeachtet, welche uns die bildlichen Quellen gewähren, scheint im Lauf des fünfzehnten Jahrhunderts, den schriftlichen Nachrichten gemäss, die Verglasung in den deutschen Städten so weit Verbreitung gefunden zu haben, dass sie für die Wohnung eines reichen Mannes, ja nur eines wohlanständigen Bürgers als nothwendig galt. Einem Gedicht in der Sammlung der Klara Hätzlerin zufolge [3]) muss das so die Ansicht der Leute gewesen sein, denn es heisst darin von demjenigen,

[1]) Lacroix II. Romans, das erste farbige Bild aus dem Renaud de Montauban; vergl. damit im III. Bd. mehreres in den Abtheilungen Cérémonies religieuses und Vie privée.

[2]) Bei Louandre (Haugard Maugé) siehe im 2. Bande der Abbildungen die Bilder des fünfzehnten Jahrhunderts aus der flandrischen Schule.

[3]) Liederbuch p. 43. Das Hausgeschirr (Haltaus).

der arm in die Ehe tritt und sich das Nothwendige nicht verschaffen kann:

> Vor wasser vnd schnee hatt er grnssen ungemach.
> Wa sein negel, schindel, latten uff das tach?
> Wa ofen, geswell vnd übertür?
> Wa fensterprett vnd glas darfür?
> Wa penck vnd tische?

Dem entsprechen die Nachrichten über die einzelnen Städte. Wir haben bereits aus Fechter, dessen Beschreibung von Basel sich vorzugsweise auf das vierzehnte Jahrhundert bezieht, mitgetheilt, dass zu jener Zeit in der genannten Stadt die Häuser fast durchgängig mit Tuch, Leinwand oder Pergament verschlossene Fenster hatten. Selbst das Rathhaus soll noch um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts Tuchfenster gehabt haben. Fechter fügt aber doch hinzu, dass sich ausser in Kirchen und Klöstern auch in den Häusern der Vornehmen bereits Glasfenster und gemalte Scheiben befunden hätten. Nach Aeneas Silvius aber, der im Jahre 1436 eine Beschreibung von Basel zur Zeit des Concils gemacht hat, war der Gebrauch damals schon in alle Bürgerhäuser, wenigstens bei ihren Wohnzimmern, eingedrungen. „Sie haben auch Stuben, heisst es in Wurstisens Chronik nach Silvius [1]), darin sie zu essen und zu wohnen pflegen, etliche auch zu schlafen: die sind alle mit Glas verfenstert.“ Eben so sagt derselbe Aeneas Silvius [2]) über Wien aus dem Jahre 1460, dass die Fenster dort überall von Glas gewesen wären, wie er denn sonst viel Treffliches von den Häusern dieser Stadt zu erzählen weiss. Auch von Nürnberg wissen wir aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, um 1470, Ähnliches aus Endres Tucher's Aufzeichnungen über das Nürnberger Bauwesen, die erst vor Kurzem veröffentlicht sind. Aus ihnen erfahren wir, dass alle Beamtenwohnungen, die der Stadt gehörten, „bis auf den Stadthirt und Hundschlaher“ herab, mit Glasfenstern versehen waren, „jedem nach seinem Stand“. Schwerlich werden die Bürgerhäuser irgend dahinter zurückgestanden sein. Dasselbe Buch gibt uns auch eine in bau- und culturgeschichtlicher Beziehung höchst interessante Beschreibung der Nürnberger Burg vom Jahre 1471 bei Gelegenheit, als Kaiser Friedrich III. zu Besuch nach Nürnberg kommen wollte. Damals wurde alles in vollen Stand gesetzt, alles nachgesehen und gebessert, und dabei wurden auch die Fenster, die Gläser, ausgewaschen, gebessert und durch neue ersetzt. Aber nicht alle Räume der Burg waren verglast, was sich im Gegensatz gegen die Beamtenwohnungen leicht daraus erklären lässt, dass die Burg für gewöhnlich unbewohnt war [3]). Was wir hier von Basel, Wien und Nürnberg erfahren haben, dürfen wir sicherlich auch von anderen deutschen Städten annehmen, deren viele mit jenen an Ansehen und Reichthum wetteiferten.

Über die französischen Städte fehlen mir die genaueren Nachrichten: es heisst nur obenhin, dass die Verglasung im fünfzehnten Jahrhundert allgemeiner geworden sei, dagegen der Geschmack an farbigen Fenstern abgenommen habe [1]). Doch möchte ich annehmen, dass sich die Sache nicht so günstig gestellt habe als in Deutschland, weil das fünfzehnte Jahrhundert in Frankreich nicht ein so reiches industrielles Leben, nicht eine solche Blüthe der Städte und des Bürgerthums zeigt wie bei uns. Das Land erholte sich erst wieder aus den langen englisch-französischen Kriegen und es ging damit schwer und langsam während der inneren Kämpfe Ludwig's XI. mit den grossen Feudalherren. Man darf auch wohl zur Bestätigung herbeiziehen, was sich uns eben aus der Untersuchung der Miniaturen ergeben hat. Dadurch wird es dann auch erklärlich, was der Basler Felix Plater in seinem Leben [2]) erzählt, dass er im Jahre 1553, wie er nach Montpellier gekommen, um Medicin zu studiren, dort zu seiner grossen Verwunderung meistentheils Papierfenster und nur sehr wenige von Glas gefunden habe.

Dass England mit der Verglasung seiner Wohnungen zurückgeblieben war, darüber haben wir bestimmtere Nachrichten. Es ist auch nicht zu verwundern, wenn man die Zustände Englands im fünfzehnten Jahrhundert, die Kriege der rothen und weissen Rose und des Landes vielfache industrielle und commercielle Abhängigkeit zu jener Zeit bedenkt. Durch den Krieg war der hohe Adel vertilgt oder in seinem Wohlstand geschädigt, und wenn der Bürgerstand auch weniger davon betroffen war und selbst in Comfort und Wohlstand Fortschritte gemacht hatte, so standen dieselben doch hinter denen Deutschlands zurück. Diese allgemeinen Zustände zeigen sich auch an einem so speciellen Gegenstande wie die Glasfenster sind. Eine Nachricht besagt, dass unter der Regierung König Heinrich's VIII., also in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, das Glas noch nicht allgemein gebräuchlich gewesen sei [3]). Dagegen sagt vielleicht nur ein paar Jahrzehnte später ein französischer Arzt, Stephan Bellin, welcher England unter der Regierung der Königin Mary bereiste, dass fast alle Häuser in jeder Stadt, auch wenn sie von Geschäftsleuten bewohnt waren, sowohl im unteren wie in den oberen Geschossen Glasfenster gehabt hätten und dass es Sitte gewesen sei, eine grosse Menge Blumen hinter ihnen aufzustellen [4]). Damit scheint schwer zu vereinigen, was von dem hohen Adel gesagt wird, dass z. B. die Earls von Northumberland noch zu den Zeiten der Königin Elisabeth, wenn sie ihr Schloss Alnwick-

---

[1]) Wurstisens Basler Chronik. 1765. II. 699. Scheible Kloster VI. 667.
[2]) A. Silvii Opp. p. 719. Hormayr Gesch. v. Wien. X. 33.
[3]) Endres Tucher's Baumeisterbuch in der Biblioth. des Stuttg. Litter. Vereins 64. S. 105. 106, 296, 299, 300.

[1]) Louandre im I. Bd. des Textes S. 269.
[2]) Felix Plater, S. 146.
[3]) Sun Marte a. a. O.
[4]) Bei Fullom Life of Shakespeare p. 27.

Aufgenom. v. J. Scheimf. Gest. v. H. Bültemeyer. Druck aus der k.k. Hof u. Staatsdruckerei in Wien 1862.

Castle verliessen, die Fenster aus ihren Rahmen heben und sorgfältig bei Seite legen liessen, oder wenn es sonst heisst, dass die Adeligen ihre Fenster aus den Stadtquartieren im Sommer mit auf das Land nehmen, oder wenn die Fenster in der Art als Mobilien betrachtet werden, dass beim Verkauf eines Hauses dieselben gleich andern Möbeln vorher herausgenommen werden [1]). Das lässt sich nur so erklären, dass die Glasfenster immer noch als ein so kostbarer Besitz galten, dass er für sich seines Preises werth war, und den man durch sorgfältiges Beiseitelegen schonen musste, wenn man zur Zeit keinen Gebrauch davon machte; oder es befanden sich die englischen Adelsfamilien damals in weit weniger günstigen Vermögensumständen als die Bürger, was allerdings in gewisser Beschränkung und Verhältnissmässigkeit richtig erscheint, denn einerseits waren lange Nothzeiten für sie vorausgegangen und andererseits war die Schaar ihrer Diener und Anhänger, die sie täglich zu ernähren hatten, eher gewachsen als vermindert.

Noch viel später als England kam zu Glasfenstern das arme, damals völlig industrielose Schottland, das in allen Arbeiten der Hände, in Waffen, Möbeln, Geweben u. s. w. von Flandern abhing. Buckle [2]) sagt noch vom siebenzehnten Jahrhundert: „Selbst die höheren bürgerlichen Stände würden Fenster für etwas Abgeschmacktes an ihren Häusern gehalten haben.“ Dazu führt er eine Stelle aus Ray's Reisen an, welcher Schottland im Jahre 1661 besuchte. Derselbe sagt: „In den besten schottischen Häusern, selbst in den Palästen des Königs sind die Fenster nicht durchaus verglast, sondern nur die oberen; die unteren haben hölzerne Läden oder Flügel, um sie nach Gefallen zu öffnen und die frische Luft hereinzulassen“. Das ist also noch die Einrichtung des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts. „Die gewöhnlichen Landhäuser“, fügt Ray noch hinzu, „haben als Fenster nur sehr schmale Löcher, die nicht verglaset sind“. „Um das Jahr 1752“, heisst es dann in einer andern von Buckle aus Brown's Geschichte von Glasgow angeführten Stelle, „fingen die Glasfenster an sich in den kleinen Landhäusern zu zeigen“. Wenn wir Ray's Nachricht mit einer bekannten und sonst wohl bezweifelten Bemerkung von Aeneas Silvius (Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts) vergleichen, dass die Bürger von Nürnberg besser wohnten als die Könige von Schottland, so gewinnt diese Nachricht allerdings ihre Wahrheit, aber nicht wegen des Glanzes und Reichthums einer Nürnberger Wohnung, sondern wegen der Mangelhaftigkeit eines schottischen Königspalastes. In Bezug auf die Glasfenster, jedenfalls ein Haupterforderniss, hat das seine volle Richtigkeit.

Während sich diese Geschichte unseres Gegenstandes in Schottland bis in das achzehnte Jahrhundert hineinzieht, hat sie in Deutschland schon am Ausgang des fünfzehnten oder in Anfang des sechzehnten in soferne ihr Ende erreicht, als die Verglasung völlig allgemein geworden ist. Ihre fernere Geschichte und Entwickelung betrifft nur noch die formelle Seite, in deren Darstellung wir weniger unsere Aufgabe gesetzt hatten.

Die Baudenkmale zu Mühlhausen (Milevsko) in Böhmen.

Von Dr. Erasmus Woeel.

(Mit 1 Tafel.)

I.

Die Basilica des ehemaligen Prämonstratenser-Klosters zu Mühlhausen.

Geschichte des Klosters.

Im Taborer Kreise Böhmens liegt 4½ Stunde westlich von der Kreistadt Tabor entfernt das Städtchen Mühlhausen (böhm. Milewsko, lat. Milovicium).

Langgestreckte, gröstenstheils mit Nadelholz bedeckte Anhöhen, Feld- und Wiesenfluren und weite Teichflächen bilden die Umgebung des Ortes, welche sonst keine hervorragenden, den Touristen fesselnde Schönheiten darbietet. In einiger Entfernung von der Stadt gegen Nordost erhebt sich die ehemalige Prämonstratenser-Abtei mit ihrer romanischen Basilica, und nahe an derselben steht die uralte, dem Verfalle preisgegebene Kirche zum heil. Ägidius.

Das Städtchen Mühlhausen ist jedenfalls älter als die Abteikirche und wahrscheinlich hat auch die Cömeterialkirche des heil. Ägidius ein höheres Alter als die benachbarte Basilica.

In der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts besass das weitläufige Gebiet von Mühlhausen der böhmische Dynast Georg von Milewsk, ein Mann, von dessen frommer Gesinnung und ritterlichem Muthe gleichzeitige Zeugnisse Kunde geben. In der blutigen Schlacht bei Lodenic (im Jahre 1185), durch welche Friedrich Barbarossa's Absicht, das böhmische Kronland Mähren als ein Lehen an das deutsche Reich zu knüpfen, vereitelt ward, kämpfte Georg von Milewsk an der Seite des böhmischen Fürsten und nachherigen Königs Premysl Otokar I. Der Zeitgenosse Gerlach berichtet, dass in jener Schlacht unter dem Herrn von Milewsk das Pferd erschlagen ward, und dass derselbe nur durch die hingebende Treue zweier Vasallen dem drohenden Tode entrissen wurde [1]). In derselben Schlacht, erzählt Gerlach, wurde Juro (Georg) der Truchsess (dapifer) des Georg von Milewsk tödtlich verwundet, und starb nach seiner Rückkehr in die Heimath, nachdem er sein Habe der Kirche des

[1]) Hallam Middle ages II. p. 502.

[2]) Buckle Geschichte der Civilisation in England, II. p. 172 (Ruge).

[1]) Dobner, Monum. histor. Boemiae. I. 120.

heiligen Ägidius (zu Mühlhausen) vermacht hatte. Gerlach erwähnt ferner, dass er und Georg von Milewsk den päpstlichen Legaten Peter nach Prag begleitet habe, und dass bei der Ordination der Cleriker der Legat in Lebensgefahr schwebte, weil er verlangte, dass die neuen Priester das Gelübde der Keuschheit ablegen sollten [1]). Endlich berichtet Gerlach, dass Georg von Milewsk sich bei dem Heere befand, mit welchem Premysl Otokar dem römischen Könige Philipp an den Rhein zu Hilfe zog. Als nun auf diesem Zuge die böhmischen Hülfsvölker in die Gegend von Würzburg kamen, empörten sich die Truppen gegen ihre Führer, die meisten Reisigen verliessen ihre Herren und zogen nach Hause. Die böhmischen Barone blieben jedoch ihrem Fürsten getreu und begleiteten ihn weiter auf seinem Zuge. Es gereicht nun, schreibt Gerlach [2]), zur grössten Ehre unserem Georg von Milewsk, dass sein Fähnlein auch nicht ein Mann verlassen, während die ihm Gleichgestellten, ja selbst die mächtigeren Barone kein Kriegsgefolge hatten.

Georg von Milewsk, dieser von seinen Zeitgenossen gepriesene böhmische Comes, war der Gründer der Abtei zu Mühlhausen.

Es haben sich zwei Originalurkunden erhalten, aus welchen erhellt, das Georg von Milewsk bereits im Jahre 1184 den Entschluss gefasst, ein Kloster [3]) auf seinen Gütern zu gründen. Denn in jenem Jahre trat er dem Prager Bischofe Heinrich drei von seinen Dörfern, die von Mühlhausen weit entlegen waren, gegen drei näher liegende Ortschaften des Prager Bisthums ab, welche, wie die Urkunde sich ausdrückt, die geistliche Stiftung nicht leicht missen konnte. (Quibus ecclesia sua commode carere non posset) [4]). Zum ersten Abte des neugegründeten Prämonstratenser-Stiftes wurde eben im Jahre 1187 jener Gerlach gewählt, dessen hochwichtiges Geschichtswerk die oben angeführten Notizen über den Gründer des Klosters Georg von Milewsk enthält [5]). Gerlach berichtet dies mit folgenden Worten: Anno domini incarnationis MCLXXXVII. ego G. suscepi locum istum regendum et nomen abbatis, in quo usque hodie laboro inter multa adversa et fere nulla prospera misericordiam Dei expectans.

Da nun nach dem Commentar des Mönches Hildemar (im IX. Jahrhundert) das Kloster, bevor die Mönche in dasselbe einzogen, mit dem zur Deckung des Unterhaltes der geistlichen Bewohner erforderlichen Einkommen versehen sein musste, so ergibt sich daraus, dass im Jahre 1187 nicht blos das Klostergebäude, in welches der erste Abt einzog, vollendet, sondern auch die neue Stiftung mit den zu ihrer würdigen Erhaltung nöthigen Gütern ausgestattet war. Die Gründung des Klostergebäudes und der Basilica muss daher einige Jahre vor der Einführung des ersten Abtes in die neue Stiftung stattgefunden haben, und man kann immerhin als die beiläufige Gründungszeit der Basilica und des Klosters zu Mühlhausen das Jahr 1180 ansetzen.

Gerlach, bemerkt Palacký [1]), war vermuthlich ein naher Anverwandter des Comes Georg von Mühlhausen. Bereits in seinem zwölften Jahre (im Jahre 1177) wurde er in das Prämonstratenser-Kloster zu Selau (Silva) aufgenommen, wo er dem hochgepriesenen Abte Gottschalk sieben Jahre lang diente, ihm im Jahre 1182 nach Prag zur Wahl des Bischofs Heinrich und späterhin zu mehreren Versammlungen in kirchlichen Angelegenheiten begleitete, ihm bei seinem Tode zu Lannovič den letzten Dienst erwies und dessen Leichnam im Jahre 1184 nach Selau überführte [2]). In diesem Jahre erhielt er das Diaconat; im Jahre 1186, erst 21 Jahre alt, die Priesterweihe und wurde im folgenden Jahre der erste Abt zu Mühlhausen. Diese Würde bekleidete Gerlach noch im Jahre 1221, wo er in einer Urkunde des Königs Přemysl Otokar unter anderen Äbten als Zeuge genannt wird [3]). Die Klage des frommen Abtes, dass er unter beständigen Widerwärtigkeiten *(inter multa adversa et fere nulla prospera)* sein Kirchenamt verwalte, hat in den unheilvollen politischen, wie auch in den kirchlichen Verhältnissen, in denen sich Böhmen zu jener Zeit befand, ihre Begründung. Die Jahre, in welchen Gerlach der Abtei zu Milewsk vorstand, fallen in die Zeit der Zwistigkeiten und Kämpfe der herrschsüchtigen Nachkommen Přemysl's, Zwistigkeiten, welche die deutschen Kaiser zu ihrem Vortheile zu benützen verstanden; dazu kamen späterhin die Streitigkeiten zwischen der weltlichen Macht und

---

[1]) Dobn., Mon. hist. Boem. I. 125.

[2]) Dobn., Mon. I. 129.

[3]) Erben, Regesta Boh. et Mor. p. 171 et 265.

[4]) Erb., Reg. pag. 266.

[5]) Dobn., Monum. hist. Boem. I. Chronographus Silvensis: ab anno 1167 usque 1192. — B. Gerlaci Abbatis Milovicensis: Fragmentum ab anno 1193 usque 1198. Dass der Chronographus Silvensis und der Abt Gerlach (bohmisch Jarloch) eine und dieselbe Person sind, hat bereits Dobner vermuthet und Dobrowský ausser allen Zweifel gestellt. — Über Gerlach's Chronik und ihren historischen Werth s. Palacký Würdigung der bohmischen Geschichtschreiber. S. 79 u. f.

[1]) Würdig. d. böhm. Geschichtsch. S. 79.

[2]) Gerlach erzählt, dass die Leiche des Bischof Gottschalk über Načeradec nach Selau zur Bestattung geführt wurde: nosque sublato corpore descendimus in Nathseraz, ubi missam popularem interim cantabat quidam sacerdos nomine Radoslaus etc. Von der in späterer Zeit bedeutend erweiterten Kirche des Städtchens Naceradec (im ehemal. Kaurimer Kreise) hat sich noch das Schiff, wie auch der Thurm in der ursprünglichen romanischen Form erhalten. Die oberen Schallöffnungen des Thurmes stellen sich noch durch Zwergsäulen abgetheilt dar, während die Öffnungen des tieferen Stockwerkes von Aussen vermauert sind, so dass man die romanischen Säulchen derselben blos im Innern des Baues wahrnimmt. Das hochgelegene, die Umgegend dominirende Gotteshaus zu Naceradec, eines der wenigen noch vorhandenen, von denen in den alten Chroniken ausdrückliche Erwähnung geschieht, würde nu malerischem und archäologischem Interesse gewinnen, wenn die vier Schallöffnungen des tieferen Stockwerkes im Thurme geöffnet, und die zierlichen romanischen Säulchen, diese pragnanten Kennzeichen der fernen Vorzeit, in welcher der ehrwürdige Bau hineinreicht, den Blicken sich darstellen würden.

[3]) In der Urkunde, in welcher Přemysl Ottokar I. die Privilegien des Prager Bisthums bestätigt. Erb., Reg. 300.

dem päpstlichen Stuhle, die durch Gregor's VII. strenge kirchliche Anordnungen lebhaft angefacht wurden. Gerlach, der sich selbst als den eifrigsten Verehrer des Bischofs und späterhin Herzogs Heinrich Břetislav und als den wärmsten Vertheidiger der päpstlichen Satzungen kennzeichnet, musste daher häufig in gefährliche Collisionen mit den im Lande herrschenden politischen und kirchlichen Parteien gerathen.

Leider hat Gerlach in seinem für die Zeitgeschichte hochwichtigen Werke nur sehr spärliche Notizen über sein Kloster verzeichnet. Blos zum Jahre 1190 bemerkt derselbe *Hoc anno claustrum nostrum Myl. combustum est* [1]). — Der nächste Nachfolger Gerlach's in der Würde eines Abtes zu Mühlhausen war ohne Zweifel Johann, denn dieser erscheint in einer Originalurkunde vom Jahre 1234, welche von dem Austausch des der Abtei gehörigen Dorfes Horusedly gegen das dem Prager Bisthume angehörende Dorf Hrustice Kunde gibt [2]). Eine zweite im Archive der Prämonstratenser-Abtei Strahov zu Prag befindliche Urkunde v. Jahre 1343 bezeichnet als Abt zu Mühlhausen den Hogerus, der wahrscheinlich nach dem Abte Johannes die Leitung des Stiftes übersah. Dlabač führt in seiner Beschreibung des Königreichs Böhmen folgende Äbte zu Mühlhausen an: Henricus, um das Jahr 1307, Mracota (um das Jahr 1337), Nicolaus (um das Jahr 1357) und Franciscus, (vom Jahre 1387—1405). Wiewohl die Urkunden des XII. und XIII. Jahrhunderts blos des Austausches der vom Kloster weit entfernten Dörfer gegen näher gelegene, dem Prager Bisthume gehörige Dorfschaften erwähnen, so ist es doch unzweifelhaft, dass die zahlreichen Güter, in deren Besitze sich das Kloster späterhin befand, bereits zu dem Stiftungsvermögen der Abtei gehörten. Das Prämonstratenser-Frauenkloster zu Launowic stand unter dem Schutze der Abtei Mühlhausen, welche zu jener Zeit gegen 300 Mönche gezählt haben soll. Der Reichthum und ansehnliche Güterbesitz dieser Abtei im XIV. Jahrhundert wird durch die Thatsache erwiesen, dass im Jahre 1384 die Klöster Böhmens zu dem vom Wenzel IV. beabsichtigten Römerzuge mit einer Zehentabgabe besteuert wurden, das Kloster Mühlhausen 240 Schock Groschen abzuführen hatte, während die Prämonstratenser-Klöster Strahow mit 110, Tepl mit 20 und Selau mit 50 Schock Groschen besteuert wurden [3]).

Abt Franciscus erlangte im Jahre 1388 auf Fürbitte des Königs Wenzel IV. für sich und seine Nachfolger vom Papste Urban VI. die Auszeichnung der Inful und des Krummstabes; derselbe betheiligte sich im Jahre 1399 an der Wahl des Abtes zu Schlögel in Österreich, und durch seinen Einfluss geschah es, dass Dipolt, ein Mitglied des Mühlhausner Stiftes, zum Abte von Schlögel gewählt ward [1]).

Um das Jahr 1412 wurde Svatomir zum infulirten Abte von Mühlhausen gewählt, und diesem war das Loos beschieden, den Glanz seines Klosters zu überleben. Beim Ausbruche der hussitischen Unruhen im Jahre 1419 sah Svatomir den furchtbaren Sturm voraus, der sein Stift und die übrigen Klöster des Landes bedrohte; er beeilte sich daher eine Besatzung in sein Kloster zu legen und dasselbe durch Wälle und Gräben vor dem Angriffe des Feindes zu schützen.

Doch fruchtlos war sein Bemühen; das Kloster Mühlhausen war eines der ersten im Lande, über welches das Verderben hereinbrach [2]). Am St. Georgstage im Jahre 1420 erschien Žižka, welcher kurz zuvor (am 5. April) die gepanzerten Schaaren der Herren und Ritter bei Wožic furchtbar geschlagen, mit seinen Haufen vor dem Kloster, und erstürmte es nach kurzem vergeblichem Widerstande. Die Klosterbrüder suchten in nächtlicher Flucht ihr Heil; doch scheint es, dass viele derselben als Opfer der entfesselten Wuth der Eroberer gefallen waren, weil man nach dem Berichte der Annalen von Strahow späterhin beim Aufgraben der Klosterträmmer in einem Kreuzgange sechs oder sieben auf einem Haufen gelagerte Gerippe vorfand [3]). Abt Svatomir sammelte aber bald die Söldner, die sich vor den Keulen der Hussiten durch die Flucht gerettet, und zog mit denselben zu Herrn Ulrich von Rosenberg, der eben im Begriffe war, den Hauptsitz des Hussitenthums, das feste Tabor, zu berennen. Aus einem Briefe König Sigmund's (ddo. vor Prag 30. Juni 1420) erhellt, Sigmund habe angeordnet, Abt Svatomir solle mit seinen Schaaren zu dem vor Prag lagernden königlichen Heere stossen; dass aber der König, weil er in Kenntniss gesetzt worden, wie sehr Ulrich von Rosenberg die Leute des Mühlhausner Abtes zur Belagerung von Tabor benöthige, es gestatte, dass die Mühlhausner Mannschaft von dem Rosenberger zur Bestürmung von Tabor verwendet werde [4]). Aber am selben Tage, an dem Sigmund jenen Brief an Herrn Ulrich erlassen, kam Niklas von Husinec mit einer kleinen Reiterschaar den Taboriten zu Hilfe, warf sich, während die Besatzung einen Ausfall machte, mit Ungestüm auf das Heer der Belagerer und brachte demselben eine vollständige Niederlage bei, obgleich, wie die Chronisten berichten, sich die Anzahl der Hussiten zu jener der Belagerer wie 1 zu 20 verhielt Herr Ulrich verlor sein ganzes Lager, seine Vorräthe an Proviant, Gold und Silber und dabei geriethen auch sämmtliche aus

[1]) Palacký, Würdig. d. böhm. Gesch. S. 86.

[2]) Erb., Reg. p. 399.

[3]) Diese Angaben sind aus der von dem gegenwärtigen Bibliothekar des Stiftes Strahow P. Erwein Weyrauch mit grossem Fleisse und gründlicher Sachkenntniss verfassten historischen Darstellung des Ursprungs und der Schicksale des ehemaligen Klosters, der Stadt und Herrschaft Mühlhausen geschöpft, welche als Manuscript in der Dechantei zu Mühlhausen bewahrt wird. Vergl. Milevsko od K. VI. Zapa in Památky archaeolog. III, 1.

[1]) Weyrauch, Histor. Darstell.

[2]) Palacký, Gesch. v. Böhm. III. 2. S. 99

[3]) Weyrauch, Histor. Darst.

[4]) Der Brief König Sigmund's ist abgedruckt in Pal. Archiv český. I. 13.

Mühlhausen vom Abte Svatomir geretteten Kostbarkeiten in die Hände der Feinde [1]). Der Abt rettete sich durch die Flucht und begab sich mit den übrigen Klosterbrüdern unter den Schutz des Herrn von Rosenberg; überlebte aber nicht lange jene furchtbare Katastrophe, denn er starb bereits im Jahre 1423.

Das Mühlhausner Kloster ward in einen Schutthaufen verwandelt, daher konnte sich die Klostergemeinde daselbst zur Neuwahl eines Abtes nicht versammeln, und war genöthigt durch Compromiss einen Abt zu wählen; die Wahl fiel auf Peter, Pfarrer zu Kamenic und wurde auch vom Papste Martin V. bestätigt [2]).

Ob und welchen Schaden die Klosterkirche durch Žižka's Schaaren erlitten, lässt sich aus historischen Quellen nicht ermitteln. Die archäologische Forschung ersetzt uns aber hinreichend den Mangel an geschichtlichen Nachrichten und ihre Fingerzeige weisen verlässlicher, als es durch Documente geschehen könnte, nach, dass die Basilica in ihren Hauptbestandtheilen durch jenen Hussitensturm nicht gelitten hatte. Man kann es fürwahr als einen Triumph dieses relativ sehr jungen Zweiges der historischen Hülfswissenschaften ansehen, dass ihre Kriterien wichtige supplementäre Kennzeichen darbieten, welche eben so unumstössliche Beweise wie unverdächtige Originalurkunden für das Alter geschichtlicher Monumente gewähren. Die Baudenkmale zu Mühlhausen sind ferner ein Beleg der von mir an einem andern Orte nachgewiesenen Thatsache [3]), dass der Hussitensturm meistens blos die Klostergebäude in Trümmer verwandelte, die Gotteshäuser selbst aber grösstentheils verschonte, und dass der spätere Umbau der vorhussitischen Kirchengebäude in Böhmen am häufigsten durch den modernisirenden Zeitgeist veranlasst ward, wenn auch nicht geleugnet werden kann, dass zuweilen auch wichtige Localverhältnisse zu einer Umstaltung solcher älteren Bauten drängten.

Während der Periode des Hussitenkrieges waren die zahlreichen Besitzungen des Mühlhausner Stiftes in die Hände des benachbarten Adels gerathen, und als Sigmund im Jahre 1437 zum factischen Besitz der böhmischen Krone gelangte, bestätigte er gegen Erlegung bestimmter Geldsummen die dermaligen Eigenthümer in dem Besitze jener Ländereien, die als königliche Pfandgüter betrachtet wurden. Als daher jene Ordensglieder, welche die furchtbaren Bedrängnisse des Hussitenkrieges überlebt hatten, in die verwüsteten Hallen der ehemaligen prachtvollen Abtei zurückkehrten, fanden sie, dass nur wenige Gründe dem Kloster übrig geblieben waren, deren Ertrag kaum hinreichte, um die zerstörte Behausung nach und nach nothdürftig herzustellen. Selbst die Stadt Mühlhausen und die nächst gelegenen Ortschaften hatte Sigmund dem Ulrich von Neuhaus, dem ehemaligen Beschützer der Abtei, verpfändet. Das Stift gerieth in ein Abhängigkeitsverhältniss zu den mächtigen Herren von Rosenberg, den Besitzern der meisten dem Stifte ehemals eigenthümlich gehörenden Güter, welche von der nahen, am felsigen Moldauufer sich erhebenden Burg Klingenberg, die sich gleichfalls im Pfandbesitze der Rosenberger befand, beherrscht und verwaltet wurden. Wie abhängig die Mühlhausner Äbte von den Rosenbergern waren, ersieht man aus einem Originalbriefe des Herrn Johann von Rosenberg vom Jahre 1458, in welchem dieser dem Abte aufträgt, einen Wagen mit Proviant für das Rosenberg'sche Kriegsvolk zu beladen und nach Klingenberg abzusenden [1]).

Zugleich mit der Burg Klingenberg kamen Mühlhausen und seine Pfandgüter im Jahre 1473 von den Rosenbergern an die Herren von Schwamberg. Zu dieser Zeit stand an der Spitze der Klostergemeinde, einer authentischen Urkunde vom Jahre 1480 gemäss, Abt Nicolaus; ferner wird in Urkunden Abt Adalbert genannt, der im Jahre 1504 seine Würde niederlegte, worauf Martin II. zu dessen Nachfolger gewählt wurde. Diesem folgte Andreas, der in in einer Urkunde vom Jahre 1513, in welcher Heinrich von Schwamberg der Stadt Mühlhausen einige Privilegien verleiht, diesen seinen gnädigen Herrn *(pán náš milostivý)* nennt! [2]).

Wie das Ansehen des Klosters immer tiefer sank und der Rest seiner Güter immer mehr geschmälert wurde, ersieht man aus Weyrauch's ausführlicher Darstellung; hier möge nur bemerkt werden, dass unter den Schwambergern die Abtei das Ende ihrer kümmerlichen Existenz erreichte. Der letzte Aht von Mühlhausen war Mathias. Unter diesem Abte geschah es, dass nach dem Tode Heinrich's von Schwamberg dessen Oheim Christoph v. Schwamberg im Jahre 1574 zum Besitze der Klingenberger Güter gelangte, und dass demselben auch sämmtliche Mühlhausner Besitzungen als geistliche Güter der königlichen Kammer um den Kaufpreis von 47.993 Schock Groschen erbeigenthümlich übergehen wurden [3]). Dieser Vorgang führte die völlige Aufhebung des Klosters herbei. Der wahrscheinlich auf sehr wenige Glieder beschränkte Convent verliess das Kloster, der Abt Mathias begab sich nach Sobieslau, wo man ihn zum Dechant wählte; derselbe starb jedoch zu Tabor im Jahre 1592, ward aber in Sobieslau begraben [4]).

Christoph von Schwamberg liess die seit dem Hussitenkriege nur nothdürftig restaurirten Klostergebäude dauerhaft herstellen, und als Herrenhaus und Beamtenwohnung einrichten. Von Christoph Schwamberg wird berichtet, er habe die irdischen Reste des ersten Abtes zu Mühlhausen,

[1]) Pal., Gesch. v. Böhm. III. 2. S. 119.

[2]) Die betreffende Originalurkunde befindet sich im Archiv des Klosters Strahov.

[3]) Die Kirche des ehem. Cistercienser-Nonnenklosters Porta-Coeli zu Tišnowic. Jahrbuch der k. k. Central-Commission IV, S. 7.

[1]) Archiv český. I. 228.

[2]) Authentische Copie im Strahover Archiv. Weyr., Histor. Darst.

[3]) Verkaufsurkunde vom J. 1575 im Archive des Klosters Strahow.

[4]) Fragm. hist. Mitov. im Strah. Arch. Weyr., Hist. Darst.

des gottseligen Gerlach, aus der Klosterkirche in die St. Wenzelscapelle seiner Burg Klingenberg übertragen lassen. Zufolge einer im Archive des Klosters Strahov vorhandenen Notiz [1]) hatte derselbe in der Capelle zu Klingenberg ein Bild malen lassen, auf welchem der von Engeln getragene Sarg des gottseligen Gerlach dargestellt war und unter diesem zwei knieende ritterliche Gestalten der Schwamberge mit der Aufschrift: „Svatý Gerlachu, pros za nás milého Boha". Von diesem Gemälde hat sich jedoch, in soweit mir bekannt, keine Spur in der Capelle der Ruine Klingenberg erhalten.

Christoph von Schwamberg verkaufte im Jahre 1581 Mühlhausen dem Herrn Bernhard Hodějovský von Hodějova und im Besitze der Familie Hodějovský befand sich Mühlhausen bis zur Schlacht am weissen Berg. Der Enkel Bernhard des ältern von Hodějova, gleichfalls Bernhard genannt, betheiligte sich an dem Aufstande der böhmischen Stände gegen Ferdinand II. und flüchtete sich nach der verhängnissvollen Weissenberger Schlacht ins Ausland, worauf seine zahlreichen Besitzungen und unter diesen auch Mühlhausen von dem königlichen Fiscus eingezogen wurden. Zu dieser Zeit war die Bevölkerung von Mühlhausen durchaus utraquistisch und die Herren von Hodějova waren eifrige und entschiedene Anhänger des Kelches; nun brach aber die Zeit der katholischen Reformation herein, durch welche ganz Böhmen in furchtbare Drangsale gestürzt ward.

Der damalige Abt der Prämonstratenser-Stifte Strahov und Selau, Kaspar von Questenberg, wandte sich im Jahre 1622 an Kaiser Ferdinand II. mit der Bitte, dass die Herrschaft Mühlhausen dem ursprünglichen Besitzer derselben, dem Prämonstratenser-Orden, zurückgegeben werde. Wiewohl der damalige Statthalter von Böhmen, Karl von Liechtenstein eifrig bemüht war, jenes Besitzthum dem Jesuitenorden zuzueignen, gelang es doch den Bestrebungen des Abtes Questenberg, zumeist durch die Verwendung seines Bruders, des kaiserlichen Rathes Hermann von Questenberg, Mühlhausen für seinen Orden zu gewinnen [2]).

Bei der langwierigen Belagerung der mächtigen Burg Klingenberg durch die Kaiserlichen im Jahre 1621 wurden die Mühlhausner Güter furchtbar verwüstet, so dass die königlichen Commissäre, welche im Jahre 1622 das Mühlhausner Besitzthum abschätzten und verzeichneten, Alles in dem traurigsten Zustande fanden. Der Herrensitz der Hodějovský, das ehemalige Kloster, welches im Jahre 1581 als ein wohl eingerichtetes Gebäude mit vielen Zimmern und einem Bräuhause geschildert wird, fanden sie verwüstet und öde; selbst die eisernen Fenstergitter waren ausgebrochen, der Bräukessel und alles Geräthe war aus dem Bräuhause verschwunden. Die Häuser der bis zum Jahre 1620 wohlhabenden und gewerbreichen Stadt Mühlhausen waren grösstentheils niedergebrannt, die übrig gebliebenen aber geplündert und verwüstet. Die Felder lagen unbebaut, die Wiesen verdorben, und die ganze ausgedehnte Herrschaft wurde von den königlichen Commissären auf 4500 Schock Meissnisch abgeschätzt. Darauf wurde die kaiserliche Restitutionsurkunde dem Abte Questenberg übergeben, und er selbst kam im April 1623 nach Mühlhausen, wo bereits früher der vom Strahover Abte zum Verweser der Klostergüter ernannte Propst von Doxan, Crispin Fuk, das Werk der Reformation in Angriff genommen hatte.

Die Gemeinde der Stadt Mühlhausen, wiewohl verarmt und tief herabgekommen, setzte, auf ihre alten Privilegien sich berufend, den strengen Anordnungen ihres neuen Herrn hartnäckigen Widerstand entgegen. Abt Questenberg wollte durch einen Gewaltstreich diesen Widerstand brechen. Am 5. April 1623 erschien er mit dem Regenten Fuk im Rathhause der Stadt, liess sich alle von den früheren Besitzern von Mühlhausen der Bürgerschaft verliehenen Privilegien vorweisen, schnitt dieselben durch und schrieb auf das erste durchgeschnittene Pergamentblatt die Worte: „Privilegia haec a me cassata sunt, tum quod „ab illegitimis possesoribus indulta, tum quod ob commune „rebellionis crimen oppidariis Milovicensibus pariter quà „ceteris regnicolis lege nulla privilegia in posterum „patrocinari possint" [1]). Diese Gewaltthat zog traurige Folgen nach sich. Die der Willkür der neuen Herrschaft preisgegebenen, der persönlichen Freiheit beraubten Bewohner von Mühlhausen hörten nicht auf, sich auf ihre, ihnen gewaltsam entrissenen Privilegien, durch welche ihnen die Freizügigkeit, das freie Verkaufs- und Testirungsrecht verbürgt war, hinzuweisen; es kam zu tumultuarischen, ärgerlichen Auftritten, und endlich verliess der intelligentere und wohlhabendere Theil der Bürgerschaft Haus und Hof und es blieben blos einige in Armuth und Elend versunkene Bewohner in dem Städtchen, das kurz zuvor, ehe die Schlacht am weissen Berge geschlagen ward, eine freie wohlhabende Gemeinde einschloss.

Im Jahre 1659 wurde auf dem im Stifte Schlögel abgehaltenen Generalcapitel der Prämonstratenser die Frage angeregt, ob Mühlhausen ein Eigenthum des gesammten Prämonstratenser-Ordens oder des Stiftes Strahov insbesondere sei. Der langwierige, über die Lösung dieser Frage geführte Rechtsstreit wurde erst im Jahre 1683 zu Gunsten der Strahover Äbte entschieden. Zugleich mit der Bestätigung ihrer Ansprüche auf Mühlhausen erhielten die Äbte von Strahov vom Kaiser Leopold I. die Bewilligung im Kloster zu Mühlhausen, wo bisher blos einige zur Besorgung des Gottesdienstes bestimmte Ordenspriester sich aufhielten,

[1]) In den Fragm. hist. Milov. Weyr., Hist. Darst.

[2]) Litter. Questenberg. T. VI. Fol. 241. Weyr., Hist. Darst.

[1]) Die ausführliche Schilderung der Schicksale der Stadt Mühlhausen findet man in Památky archeologické III. 6. Heft: Milewsko (von Zap.).

ein Priorat mit wenigstens 10 Prämonstratenser-Brüdern zu gründen. Der erste Prior Alexander Kriessler wurde zu Mühlhausen am 27. Sept. 1683 eingeführt und das Kloster, welches nun einen gemeinschaftlichen Abt mit dem Stifte Strahov hatte, gelangte bald zu neuer Blüthe. Die Besitzungen desselben wurden durch den Ankauf mehrerer benachbarter Güter vergrössert, neue Wirthschaftsgebäude aufgeführt und der Bau des Priorathauses im Jahre 1722 unter dem Abte Marian Hermann vollendet. Leider war im selben Grade, wie die Macht und das Ansehen des Klosters stieg, der Wohlstand der dem Kloster unterthänigen Gemeinden gesunken; ein beredtes Zeugniss des harten Druckes, unter dem die Unterthanen des Klosters seufzten, gewährt die im Jahre 1694 von dem Bürgermeister und Rathe der Stadt Mühlhausen dem Kaiser Leopold überreichte Klagschrift [1]).

Der Strahover Abt Wenzl Meier war eben im Begriffe eine neue Hausordnung im Kloster Mühlhausen einzuführen, und die strenge daselbst herrschende Disciplin zu mildern, als die Nachricht anlangte, dass unter der Zahl der durch das Decret Kaiser Joseph vom 27. September 1785 aufgehobenen Klöster auch jenes zu Mühlhausen sich befinde. Bald darauf erschienen auch die kaiserlichen Commissäre zu Mühlhausen, um dem versammelten Convente das betreffende Aufhebungsdecret vorzulesen und zur Inventur des Klostervermögens zu schreiten. Auch fand in der That am 17. Jänner 1786 die Aufhebung des Klosters statt, die Kirche ward geschlossen, die Klostergüter dem Religionsfonde zugewiesen und die Ordensbrüder mit einer geringen Pension abgefertigt. Während dieses vorging, war Abt Meier eifrig bemüht, Mühlhausen dem Kloster Strahov zu erhalten, indem er nachwies, dass jene Herrschaft ein Eigenthum der durch das Aufhebungsedict nicht berührten Abtei Strahov sei, und dass ein grosser Theil der Mühlhausner Güter aus den eigenen Mitteln der Abtei erworben ward. Diese Bemühungen hatten auch einen günstigen Erfolg; denn durch ein Hofdecret vom 24. Februar 1786 wurde das ehemalige Kloster mit der gesammten Herrschaft Mühlhausen dem Stifte Strahov zurückgegeben. Die gesperrte Klosterkriche ward wieder geöffnet und zur Pfarrkirche der Stadt Mühlhausen bestimmt, ein Pfarrer und drei Cooperatoren des Prämonstratenserordens wurden vom Strahover Abte daselbst eingesetzt und der erste feierliche Gottesdienst am Feste „Maria Geburt“ im Jahre 1786 dort abgehalten. Das Klostergebäude ward aber säcularisirt und wird seitdem wie zur Zeit seiner utraquistischen Besitzer das „Schloss“ genannt.

[1]) Die ganze Beschwerdeschrift, welche ein unheimliches Licht über die im XVII. Jahrhunderte in Böhmen waltenden Unterthansverhältnisse verbreitet, ist in böhmischer Übersetzung in Zap's oben angeführter Abhandlung „Milewsko“ enthalten.

Archäologische Funde in Österreich im Jahre 1862.

Von Eduard Freiherrn v. Sacken.

Die gegenwärtig herrschende bedauernswerthe Selbstsolirung der verschiedenen Nationalitäten Österreichs ist auch für die Wissenschaft in vielfacher Beziehung von nachtheiligen Folgen begleitet, indem sie deren schönes Vorrecht, Gemeingut aller Gebildeten zu werden, durch Hemmung des freien Austausches und Verkehres zu verkümmern droht; dies schon durch die vielen, ausser ihrer Heimath ungangbaren, wenig bekannten Sprachen, die manche werthvolle Mittheilung und wissenswürdiges Vorkommniss nur einem kleinen Kreise von Stammesgenossen statt der ganzen wissenschaftlichen Welt zugänglich machen. Insbesondere ist dies in Bezug auf Fundrelationen fühlbar, die oft in irgend einem slavischen oder magyarischen Localblatte versteckt bleiben; kaum die wichtigeren finden einen weiteren Weg in die Öffentlichkeit. Früher kamen die meisten Funde von einiger Bedeutung officiell und authentisch zur Kenntniss des k. k. Münz- und Antikencabinetes, jetzt ist das leider selten mehr der Fall und den vereinzelten Notizen fehlt der Mittelpunkt; die Vollständigkeit einer österreichischen Fundchronik ist bei den gegenwärtigen Verhältnissen, bei dem Übergangszustande, wo der Zwang zur Anzeige aufgehoben ist, aber die Intelligenz noch nicht genug Wurzel gefasst hat, um die Freiheit zum Wohle und im Interesse der Sache anzuwenden, kaum zu erreichen.

Von bedeutenderen Funden, die in diesem Jahre das k. k. Münz- und Antikencabinet oder die k. k. Central-Commission in Erfahrung brachten, sind vornämlich zwei hervorzuheben, nämlich der Fund von römischen Alterthümern und von Münzen verschiedener Zeiten in Wien und eine Brandgräberstätte aus dem Ende des Bronzealters bei Müglitz in Mähren.

Wien.

Bei dem Graben der Fundamente für das neue Opernhaus auf dem Platze zwischen den ehemaligen beiden Kärnthnerthoren wurden drei Gräber aufgefunden, welche sich durch die in denselben befindlichen Beigaben der Verstorbenen, als unbestreitbar römische erwiesen. Sie sind sowohl wegen ihrer Örtlichkeit, da an dieser Stelle noch keine Römergräber gefunden wurden, als wegen der Verschiedenheit der Bestattungsweise, die wir durch sie kennen lernen, und wegen der Fundobjecte selbst von hohem Interesse.

Das erste unter dem vorspringenden Ravelin, in der Nähe des aus der Sattlergasse führenden Dammes, in einer Tiefe von ungefähr 9 Fuss entdeckt, war mit behauenen Steinplatten ausgelegt, durch welche eine Art von Sarko-

phag hergestellt wurde, der also nicht, wie sonst gewöhnlich, aus einem, sondern aus mehreren Stücken bestand. Diese erwiesen sich zum Theil als Bestandtheile von Bauwerken; so bildete eine Hängeplatte mit echt römisch profilirtem Gesimse einen Theil der rechten Seitenwand, ein Bogenansatz das Fussende, ein Stein der linken Seitenwand zeigt Spuren einer Verzierung, die obere Schmalseite aber nahm ein Inschriftstein ein, auf der Längenkante stehend, die beschriebene Seite nach innen gekehrt und mit den übrigen Stücken zur Herstellung der Steinkiste wohl zusammengefügt. Alle diese Steine erscheinen hier nur als Materiale verwendet und rühren ohne Zweifel aus älterer Zeit her, als das Grab selbst, nur die Deckplatte, ein roh behauener Stein, dürfte besonders für dieses angefertigt worden sein. Dass man Theile eines älteren, vielleicht verfallenen Gebäudes und alte Inschriftsteine anderweitig verwendet, kommt wohl zu allen Zeiten vor und war auch in der spät-römischen Epoche nicht ungewöhnlich; so findet man an dem grossen Triumphbogen oder Quadrivium zu Petronell (Carnuntum) Werkstücke von Bauwerken, einen Grabstein und einen Altar der Diana als Baumateriale verwendet.

Der Inschriftstein kann vermöge der Lage, in der er aufgefunden wurde, nicht ehemals auf dem Grabe gestanden oder gelegen sein, ist daher nicht ein für den hier Bestatteten errichtetes Denkmal und seine Aufschrift nicht auf diesen zu beziehen, sondern wurde wahrscheinlich von dem Grabe, für welches er gefertigt war, genommen, um hier zur Steinverkleidung zu dienen. Er bietet indess an und für sich mannigfaches Interesse.

Die Inschrift lautet:

DANTOM
NIVSINGE
NVS·TESSE
RARIVS
ANTONIAE
NVBILI
C·NIVGI
ET FILIS·PRO
PIETATE·F·C

Diis Manibus. Antonius Ingenuus tesserarius Antoniae Nubili conjugi et filiis pro pietate fieri curavit (d. i. Den Manen. Antonius Ingenuus Tesserar hat diesen Stein seiner Gemahlin Antonia Nubilis und seinen Kindern wegen zärtlicher Liebe setzen lassen.)

Der Tesserarius war im römischen Heere eine Ordonanz, ein Subaltern-Officier, dessen Geschäft es war, jeden Abend vor Sonnenuntergang die auf ein Täfelchen (tessera militaris) geschriebene Parole für die Nacht beim Tribun, dem Befehlshaber der Legion, in Empfang zu nehmen und bei den Hauptleuten (Centurionen) in Circulation zu setzen, bis sie wieder, noch vor Eintritt der Nacht an den Tribun zurück gelangte. Jede Centurie hatte wieder ihren besonderen Tesserarius, der oft neben dem Optio (Feldwebel) und Vexillarius (Feldzeichenträger) genannt wird [1]), jedoch im Range etwas unter diesen beiden stand [2]). Viele Inschriften nennen solche Tesserarier. Da bei den meisten die Legion oder Cohorte, bei denen sie dienten, angegeben ist, was in unserer Inschrift nicht der Fall ist, so wäre es immerhin möglich, obwohl nicht eben wahrscheinlich, dass der genannte Antonius Ingenuus nicht die militärische Würde eines Tesserarius bekleidete, sondern ein Verfertiger von Tesseris war, deren es verschiedene Gattungen gab, Tesserae lusoriae, Würfel zum Spielen, frumentariae, bezeichnete Marken oder Bons für Getreide, Öl u. dgl., theatrales, Eintrittsmarken in das Theater. Eine Inschrift in Rom (bei Grut. 624. 8) nennt eine Genossenschaft der Tesserarier, die hier als Gewerbsleute erscheinen.

Der Stein ist 1 Fuss 8 Zoll hoch, 1 Fuss breit, an den Rändern unregelmässig abgebrochen, daher man nicht entscheiden kann, ob er ursprünglich frei stand, als Cippus, oder eingemauert war; letzteres ist wegen der nur oberflächlich zugerichteten Rückseite wahrscheinlicher. Die Schrift war mit rother Farbe ausgefüllt, von der noch Spuren zu sehen sind. Die Buchstaben der sieben ersten Zeilen haben gleiche Grösse, die der beiden letzten sind bedeutend kleiner, viel flüchtiger und verrathen eine andere Hand als jene; es hat sonach den Anschein, dass sie erst später beim Begräbniss der Kinder hinzugefügt wurden, während der Stein ursprünglich dem Andenken der Frau allein bestimmt war. Viele Buchstaben sind verschränkt (zu zweien zusammen gezogen), was in obiger Abschrift durch Punkte darunter bezeichnet ist. Dem Charakter der Schrift, den zahlreichen, oft gewaltsamen Verschränkungen und der ungewöhnlichen, späten Form der Widmung: pro pietate nach zu schliessen, gehört der Stein der späteren Kaiserzeit an und ist gewiss nicht vor den Anfang des IV. Jahrhunderts zu setzen.

Der Steinsarg enthielt nur das Skelet, dessen Schädel noch gut erhalten war, keine Beigaben.

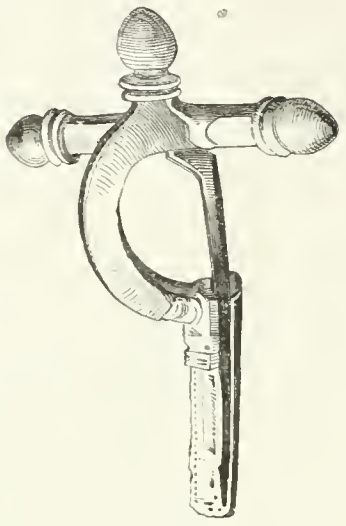
Ungefähr vier Klafter weit von diesem Grabe in nordöstlicher Richtung wurde ein zweites aufgefunden, das eine andere Bestattungsweise zeigt; es war nämlich der Verstorbene ohne Sarg begraben [3]). Die Gebeine waren ziemlich zerstört. Eine noch sehr wohlerhaltene Fibula aus Bronze (Fig. 1) hielt wohl das Kleid des Verstorbenen zusammen; sie ist von der gewöhnlichen, specifisch römischen Form, nämlich mit einem Bogen und einer (beim Tragen nach abwärts stehenden) Querstange, an deren Mitte und

[1]) Tacitus, Hist. I. 25. Veget., Mil. II, 7.

[2]) Vgl. die Inschrift bei Orelli Nr. 3480.

[3]) In unseren Gegenden waren bei den Römern drei Bestattungsweisen üblich: 1. im Steinsarkophage, 2. in einem mit Ziegelplatten ausgelegten, mit dünnen Randziegeln flach oder giebelartig überdeckten Grabe, 3 in blosser Erde. Alle drei zeigen die Römergräber bei Bruck an der Leitha (s. meinen Bericht in den Sitzungsb. der k. Akad., Juniheft 1851), die zweite das i. J. 1851 in der unteren Bräunerstrasse aufgefundene Grab (Mitth. VI. Bd., S. 254).

Enden eichelartige Knöpfe angebracht sind; der Bogen ist oben seiner ganzen Länge nach in der Mitte gekerbt.

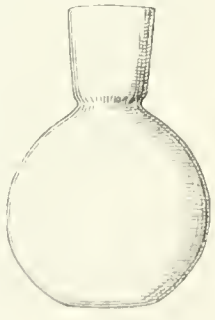


(Fig. 1.)

Ganz ähnliche Haftnadeln wurden in Wien bei den P. P. Kapuzinern im Jahre 1824 nebst kleinen Reliefs gefunden, und in den römischen Gräbern am Wienerberge mit Münzen der constantinischen Periode.

Bei dem Grabe und in dessen Umgebung fand man mehrere Gefässe: einen zweihenkligen Krug aus hellem, am Bruch röthlichem, sehr fest gebranntem Thon, 1 Fuss 1 Zoll hoch, wenig ausgebaucht, mit ziemlich langem und weitem Halse; einen einhenkligen Topf aus grauem, hart gebranntem Thon, mit starker Ausbauchung und äusserst kleiner Basis, $4\frac{1}{2}$ Zoll hoch; der Rand hat aussen zwei ganz herumlaufende Furchen; die Ausarbeitung ist sehr sauber und präcis (Fig. 2). Ferner eine flache Schale von

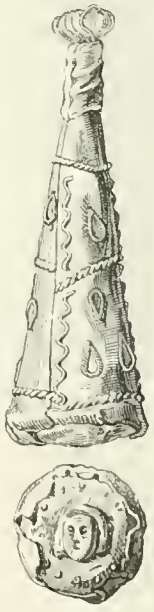
(Fig. 2.)



(Fig. 3.)

der Form der Opferpateren, mit wulstigem Rand, ohne Omphalos in der Mitte, von 6 Zoll Durchmesser, aus grobem, stark mit Sand gemengtem Thon; endlich eine kugelförmige Flasche mit geradem Halse aus feinem, weissem Glase (Fig. 3). Diese ist $4\frac{1}{2}$ Zoll hoch, 3 Zoll im Durchmesser, unten etwas abgeplattet, so dass sie fest steht, der gerade, nach oben sich etwas erweiternde Hals hat eine Länge von $1\frac{3}{4}$ Zoll. Wie alles antike Glas ist auch dieses sehr dünn, ausserordentlich leicht und am Boden ohne Spur eines vom Blasen herrührenden Zapfens.

Das interessanteste Grab ist das dritte, welches sich dicht an der Sattlergasse, nahe der Stelle, wo früher das alte Kärnthnerthor stand, befand. In einer Tiefe von drei Klaftern stiess man im gewachsenen Lehmboden auf einen kleinen Sarkophag, der bei seiner geringen Grösse einem zweijährigen Kinde als letzte Ruhestätte gedient haben dürfte. Er ist aus hartem Margaretha-Sandstein 3 Fuss lang, 1 Fuss 7 Zoll breit, 1 Fuss 3 Zoll hoch, wohl zubehauen, von 3 Zoll Steindicke und mit einer giebelförmigen, im Mittel 8 Zoll hohen Steinplatte festgeschlossen. Die Knochen des Leichnams waren fast ganz vermodert; mehrere sehr hübsche Schmuckgegenstände und sieben Münzen, die dem Kinde in den Sarkophag mitgegeben waren, lassen schliessen, dass es einer vornehmeren Familie angehörte. Vier Anhängsel aus Gold und ein besonders zierliches aus Silber dürften, an Fäden gehängt, Hals und Brust geschmückt haben. Drei der ersteren sind kegelförmig, wie lange Tropfen, oben mit einem breiten Öhr versehen; sie bestehen aus dünnem Goldblech mit Schwefel ausgefüllt und sind von verschiedener Grösse und Ausführung. Das grösste, das ohne Zweifel in der Mitte getragen wurde, ist zwei Zoll lang, mit drei geschnürten Querringen, eben so vielen gewellten Längslinien und kleinen ovalgespitzten Figuren in Filigranarbeit, nämlich von aufgelöthetem Golddrath geziert (Fig. 4). Von den lanzettförmigen Figuren stehen immer zwischen je zwei Längs- und Querlinien unten drei, oben eine. Die Basis dieses Kleinodes bildet ein rundes Blech, auf dem ein Kopf mit langen Haaren en face getrieben ist, ziemlich roh gearbeitet und etwas beschädigt, herum sind Verzierungen die fast wie Buchstaben aussehen.



(Fig. 4.)

Von den beiden anderen kegelförmigen Anhängseln, die um $\frac{1}{4}$ Zoll kleiner und etwas dünner sind, ist das eine glatt (Fig. 5), an der Basis mit einem ovalen, abgerundeten (gemugelten) Krystall versehen, das andere mit vielen bandartigen Querringen verziert, die verschieden breit und theilweise geschnürt, gegittert oder gekerbt sind (Fig. 6); unten ist eine niccolo-artige Glaspasta eingesetzt, auch der Tropfen selbst war mit vier Pasten oder Steinchen besetzt, die aber herausgefallen sind. Das vierte Goldanhängsel ist scheibenförmig (Fig. 7), 9 Linien im Durchmesser, von einer runden Öffnung durchbrochen, mit geflechtartiger Filigranarbeit in geraden Zügen und ziemlich hohen, aufgeschlagenen Perlchen (Punkten) auf der Vorderseite etwas roh und regellos verziert.

Von besonderer Schönheit und wahrem Kunstwerthe ist der kleine Schmuckgegenstand aus Silber (Fig. 8). Er

stellt einen Löwen dar, der ein Reh niederreisst, rund gearbeitet, auf einem schmalen, oblongen Plättchen. Die treffliche, feine Zeichnung, das Leben in den Bewegungen, die

(Fig. 5.)

(Fig. 6.)

(Fig. 7.)

(Fig. 8.)

Präcision der Ausführung und Grossartigkeit des kleinen, kaum einen Zoll grossen Bildwerkes sind bewundernswerth. Das Reh, vom Löwen beim Genick gepackt, ist auf ein Knie gesunken und hält sich noch auf den zarten Hinterbeinen; die Wildheit und Begier des Löwen sind trefflich charakterisirt; an den Mähnen des letzteren befindet sich das Öhr zum Anhängen. Das Metall hat eine schöne, dunkelgraue Patina.

Sehr interessant, besonders wegen der sicheren Anhaltspunkte zur Zeitbestimmung des Fundes, sind die beigegebenen Münzen, die, von verschiedener Grösse, zu einer kleinen Pyramide aufgeschichtet waren. Sie umfassen einen Zeitraum von 70 — 75 Jahren. Die grösste und zugleich älteste ist ein Medaillon (nicht Münze) in Bronze von Kaiser Commodus (Fig. 9), durch das in der

(Fig. 9.)

Aufschrift angegebene 11. Tribunat und 7. Consulat genau datirt, nämlich vom Jahre 939 der Stadt oder 186 n. Chr. Die Vorderseite zeigt die lorbeerbekränzte Büste des Kaisers mit der Umschrift: M(arcus) COMMODVS ANTONINVS PIVS FELIX AVG(ustus) BRIT(annicus), die Rückseite Commodus in einer Quadriga, ein Scepter in der Hand, auf dessen Spitze sich ein Adler befindet, dabei: P(ontifex) M(aximus) TR(ibunitiae) P(otestatis) XI IMP(erator) VII, im Abschnitte: COS (Consul) V P(ater) P(atriae). Grösse 17. Die Erhaltung dieses schönen, seltenen Stückes ist vortrefflich. (Edirt bei Cohen, Descript. historique des monnaies frappées sous l'empire romain, Vol. III, p. 114, Nr. 402.)

Die übrigen Münzen sind: Septimius Severus. Mittelbronze, Revers: P. M. TR. P. XVIII cos ... Zwei Victorien heften einen Schild an eine Palme, an deren Fuss zwei Gefangene sitzen; vom Jahre 210. — Gordianus III. (238—244), Mittelbronze, Rev.: Aeternitas. Das Gepräge einer dritten Münze von derselben Grösse ist nicht mehr kenntlich, sie gehört aber auch in diese Zeit (um 230 — 250). Ferner: Trebonianus Gallus (251—254), Rev.: Libertas publica, — Valerianus sen. (254 — 260), Rev.: Oriens Augusti, und Gallienus (254—268), Rev.: Victoria germanica. Diese drei sind aus dem um diese Zeit der Finanzkrisen und Münzdevaluationen üblichen sehr schlechten Silber (Billon). Diesen Münzen zufolge kann das Grab nicht älter sein als 254 vor Chr., in welchem Jahre Gallienus die Regierung antrat; eine solche Grenze nach abwärts ist zwar nicht gegeben, allein, da aus den Jahren 251—268 drei Münzen vorhanden sind, aber keine jüngere als spätestens 268 (in welchem Jahre Gallienus starb), so kann man wohl annehmen, dass das Grab kaum aus späterer Zeit herrühre, somit um 260 zu setzen sei. Der Medaillon von Commodus wurde wahrscheinlich als werthes Andenken aus älterer Zeit beigegeben; auch das kleine Silberanhängsel dürfte schon damals eine Antiquität gewesen sein, denn die Trefflichkeit der Zeichnung lässt auf eine ältere, höhere Kunststufe schliessen, und es ist, wenn man die Münzen und besonders die schlechte, ungenaue Arbeit und rohe Verzierungsweise der Goldanhängsel damit vergleicht, kaum anzunehmen, dass in der Zeit des Kunstverfalls, der unter Gallienus schon vorgeschritten war, noch ein so lebendiges, und wahrhaft künstlerisches Juwel gefertigt worden sein sollte.

Diese drei Grabstätten, natürlich weit ausserhalb der römischen Stadt und wahrscheinlich an der grossen über den Wienerberg nach dem Süden führenden Strasse gelegen, sind gewiss nicht vereinzelt, sondern gehörten einem ganzen Cimeterium an. Es mögen wohl manche beim früheren Bau der Basteien und Ausheben des Stadtgrabens gefunden worden sein, und die Ansicht des Herrn kais. Rathes Camesina, dass Wolfgang Laz durch seinem Oheim Schallautzer, der den Bau des alten Kärnthnerthores führte, manchen römischen Stein für seine Sammlung von dieser Fundstelle erhalten habe, hat viele Wahrscheinlichkeit für sich.

Sämmtliche Fundobjecte, deren Erhaltung der besonderen Sorgfalt und regen Theilnahme des Herrn Baumeisters Hlavka und des Herrn kaiserl. Rathes und Conservators A. Camesina zu verdanken ist, kamen durch Vermittlung der k. k. Central-Commission dem k. k. Münz- und Antikencabinete, dem sie eine sehr willkommene Acquisition sind, zu.

Beim Abbrechen der Bastei westlich neben dem neuen Kärnthnerthore und bei Grabung für die Fundamente des Baues Sr. kaiserl. Hoheit des Erzherzogs Albrecht wurden — ähnlich wie vor mehreren Jahren beim Bau der Elisabethbrücke — Münzen aus verschiedenen Zeiten und in ungleicher Tiefe gefunden. Die wichtigeren sind: Constantin der Grosse (Constantinopolis), Klein-Bronze, Groschen und Pfennige von Sigismund von Tirol († 1496), Matthäus Lang, Erzbischof von Salzburg (1519—1540), Ernst von Baiern als Erzbischof von Salzburg (1540—1554), Kaiser Ferdinand I. für Oberösterreich, Wladislav II. König von Böhmen (1471—1516), Friedrich von Hessen-Darmstadt, Bischof von Breslau (1681), Sigmund III. König von Polen (1590) und verschiedene neuere Münzen seit Maria Theresia.

Auch beim Abbrechen des Franzensthores fand man mehrere Münzen, darunter einen Silberkreuzer von Ferdinand I. für Schlesien von 1563, einen Groschen von Joseph I. für Böhmen 1707 und einige messingene Rechenpfennige mit den Bildern Ludwig's XIV. und Ludwig's XV.

Auf dem äussern Burgplatze werden eben Erdaushebungen für das Prinz Eugen-Monument vorgenommen; es wurden bei dieser Gelegenheit in dem aufgeschütteten Erdreich mehrere Töpfe gefunden, welche der Herr Stadtbaumeister Krauner dem k. k. Münz- und Antikencabinete zu überliefern die Güte hatte. Die meisten sind aus einem grauen, sandigen Thon auf der Scheibe gedreht, im geschlossenen Ofen gebrannt, von schwärzlichem Aussehen; manche zeigen Spuren des Gebrauches und sind von Rauch geschwärzt. Die Formen sind höchst einfach, theils Töpfe ohne Henkel; bauchig, mit breiter Basis und starkem, ausgebogenem Rande, 5½ — 7 Zoll hoch, theils Krüge mit einem Henkel; einer derselben hat den Henkel oben, eine aufstehende, gerade Ausgussröhre nach Art einer Theekanne und ist mit kleinen dreieckigen, eingedrückten, reihenweise gesetzten Verzierungen versehen. Eine eigenthümliche Form zeigt ein 8 Zoll hohes, becherartiges Gefäss ohne Henkel; dessen oberer Rand durch vier Eindrücke die Form eines Vierblattes erhält. Ein einhenkliges 4 Zoll hohes Fläschchen hat eine gelbe Glasur. — Dem Charakter der verschiedenen Formen nach sind diese Gefässe keinesfalls für antike anzusehen; sie stammen wahrscheinlich aus dem 16. Jahrhundert.

Müglitz in Mähren (Olmützer Kreis).

Auf der sanften Anhöhe, welche sich ¼ Stunde östlich von dem Städtchen Müglitz in ziemlicher Länge von Norden nach Süden, von der Strasse nach Loschitz durchschnitten, hinzieht, wurden schon seit vielen Jahren oftmals bei Feldarbeiten und Bauten grobe Thongefässe gefunden, die aber meist nur in Scherben zu Tage gefördert, weiter keine Beachtung fanden, doch herrschte bei den Eingebornen schon längst die Ansicht, dass hier ein uralter heidnischer Begräbnissort sei.

Im vorigen Jahre stiess man bei Erdaushebungen in der auf diesem Hügel gelegenen Stärkefabrik der Herrn Gessner und Pohl in einer Tiefe von 3 — 5 Fuss auf verschiedene Gefässe und Urnen, die Überreste von verbrannten Knochen, Asche und Holzkohle enthielten, nebst einigen kleinen Bronzegegenständen. Mit lebhaftem Interesse verfolgte der Fabriksbesitzer Herr Gessner diese Entdeckung und stellte im Vereine mit dem Custosadjuncten des Franzens-Museums in Brünn Herrn Mauriz Trapp weitere Nachgrabungen an[1], aus denen sich ergab, dass hier eine grossartige heidnische Begräbnissstätte mit ausschliesslichem Leichenbrand angelegt war. Durch die grosse Zuvorkommenheit der Herren Gessner und Pohl und freundliche Vermittlung des Herrn Juris Cand. Ed. Kurz war es mir vergönnt, im April d. J. die Stätte selbst in Augenschein zu nehmen und die Anlage des Todtenfeldes durch Nachgrabungen in meiner Gegenwart kennen zu lernen. Den bisherigen Nachforschungen zufolge stellen sich folgende Ergebnisse heraus.

Der Boden ist unter der obersten Humusschichte bis zu einer Tiefe von 10 — 12 Fuss reiner Lehm ohne Steine; in demselben finden sich zahlreiche Gefässe in verschiedener Tiefe, zwischen 3 und 6 Fuss, meist in Gruppen zusammengestellt nach verschiedener Anordnung. Sie sind wegen der Feuchtigkeit des Lettens sehr schwer unversehrt auszugraben; viele waren auch schon durch die Schwere desselben zerdrückt und durch Nässe zerbröckelt. Es wurden im Ganzen auf einer Grundfläche von ungefähr 500 Quadratklaftern über hundert Gefässe gefunden. Sie sind aus grauem, mit feinem Sande gemengtem Thone ohne Anwendung der Töpferscheibe, aus freier Hand gearbeitet und am offenen Feuer fest, aber nicht bis zum Klingen gebrannt; dadurch erhielten sie an der Oberfläche eine röthliche Farbe, am Bruch aber erscheinen sie schwärzlich. Die Aussenseite wurde überdies bei vielen mit Graphit[2] geschwärzt. Grösse und Form sind sehr verschieden; bezüglich der letzteren kann man vier Gattungen unterscheiden:

1. Urnen von ausgebauchter Form mit schmälerem Halse, unten zu einer kleinen, meist eingedrückten Basis verjüngt (Fig. 10). Es kommen mannigfaltige Abstufungen der Grösse vor, von 1½ Zoll Höhe und 2 Zoll Ausbauchung bis zu 9 Zoll Höhe und 11 Zoll Durchmesser; von 3—4 Zoll Höhe wurden besonders viele gefunden. Die meisten sind mit Graphit geschwärzt und so trefflich polirt, dass sie wie Glasur glänzen; die Oberfläche wurde dadurch so dicht und glatt, dass sie der Nässe des Bodens widerstehen

[1] H. Trapp erstattete über dieselben Bericht in Nr. 178 und 179 der Brünner Zeitung 1861.

[2] Dieser kommt in der Nähe von Müglitz, bei Schweine vor und wird noch jetzt gewonnen.

konnte, daher auch derlei Gefässe besonders gut erhalten sind. Einige haben kleine Öhre (2 — 4) oder der Ausbauchung. Auf diese Gattung der Gefässe verwendete man

(Fig. 10.)

am meisten Sorgfalt in Ausführung und Verzierung, sie sind nicht nur sehr gut modellirt, sondern auch mit linearen Ornamenten reich und wirklich geschmackvoll verziert. Viele sind förmlich cannelirt, andere haben fein geriffelte Bänder, mit seichten Canneluren wechselnd, oder bogenförmige Eindrücke und verschiedenartig gezogene Linien, geflechtartige Streifen, Zickzack-Bänder, kleine Pyramiden, um das ganze Gefäss herumlaufende Linien u. s. w. Eine unten schmale, nach oben sich erweitende Urne hat die aussergewöhnliche Höhe von 1½ Fuss bei 1 Fuss 8 Zoll Durchmesser; sie ist hellroth gebrannt, mit vier kleinen, nur 1¾ Zoll grossen Henkeln versehen und mit einem Kranze runder Eindrücke einfach geziert; sie enthielt verbrannte Gebeine.

2. Töpfe mit geringer Ausbauchung, nach unten verjüngt, mit zwei Henkeln (die kleineren mit einem), 2½ bis 7 Zoll hoch, durchwegs von ganz einfacher Ausführung, ziemlich derb und unverziert.

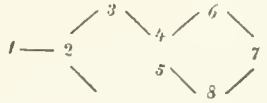
3. Schalen, theils ziemlich flache, schüsselartige, meistens aber tiefe, ungehenkelte oder mit einem, vom Rande ausgehenden Henkel, unten abgerundet und dann — der Stabilität wegen — etwas flach gedrückt, ohne eigentlichen Fuss, ebenso ohne Einziehung unter dem Rande. Die kleinste ist 1½ Zoll hoch bei 3½ Zoll Durchmesser, die grösste 4 Zoll hoch mit 9 Zoll Durchmesser.

4 Kleine, ganz einfache Näpfchen mit und ohne Henkel, 1¼ — 2 Zoll hoch, 2 — 3 Zoll im Durchmesser.

Die Gefässe der ersten Gattung enthielten, besonders die grösseren, häufig verbrannte Knochen, die übrigen, vielleicht bei der Begrabniss-Ceremonie gebraucht, scheinen als Beigabe gedient zu haben, nach altem Glauben, zum Gebrauch im anderen Leben. Manche Urnen hatten statt eines Deckels einen übergestürzten Topf, oder waren von einer Schale bedeckt, in der oft wieder ein kleines Näpfchen lag; die Schüsseln hatten eine Überdeckung von einem ähnlichen Gefässe.

Von Schmuck, Waffen und sonstigen Gegenständen, die man in heidnischer Zeit den Verstorbenen mitzugeben pflog, hat sich in den Urnen nur weniges vorgefunden, nämlich einige einfache, mit sichtlicher Sparung des Metalles gefertigte Pfeilspitzen, Nadeln und Armringe aus Bronze. Erstere sind von der gewöhnlichen Form mit Widerhaken und Mittelrippe; die Nadeln haben runde, zum Theil mit Einschnitten versehene Köpfe, eine besitzt statt desselben am oberen, dickeren, dann wieder verjüngten Ende 24, durch Einfeilen hervorgebrachte Ringe, was ihr ein zierliches Ansehen verleiht. Nach Grösse und Form dienten diese Nadeln ohne Zweifel zum Schmuck des Haares. Von den Armringen ist ein für den Oberarm bestimmter, mit Windungen geschmückter hervorzuheben. Ein dünner Drath in mehreren Windungen dürfte ein Fingerring gewesen sein. Die meisten Objecte sind vom Roste stark angegriffen, manche ganz davon zerstört. Die Patina ist hellgrün, aber wegen der Feuchtigkeit des Bodens sehr weich. Zu bemerken ist, dass in einer mit verkohlten Menschenknochen theilweise gefüllten Urne eine Nadel, eine Pfeilspitze und ein gewundener Oberarmring von 4 Zoll Durchmesser beisammen lagen [1]). Über den in Gegenwart des Herrn Maur. Trapp gemachten Fund einer besonders interessanten Gruppe von 8 Gefässen mag dessen Bericht hier Platz finden:

„Sie wurden in einer Tiefe von 4 Fuss 6 Zoll ausgegraben. Ihre Lage kann so bezeichnet werden:



Nr. 1. Ein Topf mit zwei Henkeln, gefüllt mit Letten. Nr. 2 eine 5 Zoll hohe, 8 Zoll in der Ausbauchung breite und an der Öffnung 4 Zoll im Durchmesser habende schön geschweifte Urne, deren Dessinirung von allen anderen gefundenen Objecten abweichend, äusserst hübsch ist. An den Seiten hat sie zwei spitze Henkelchen. Sie war ebenfalls mit Letten gefüllt und barg eine zerbrochene Opferschale. Nr. 3 eine Opferschale mit grossen Henkeln, 2¾ Zoll hoch und 4½ Zoll breit. Nr. 4 eine einfache Urne. Nr. 5 eine mit Nr. 2 ähnliche Urne von 3½ Zoll Höhe und 6 Zoll Breite mit grösseren Henkeln. Der Inhalt dieser drei Stücke war Letten, theilweise Holzkohle und kleine Thonscherben. Nr. 6 eine 5 Zoll hone und 6 Zoll breite Urne, gefüllt mit unter Lehm gemengten Knochensplittern, die einem kleinen Kinde angehörten. In der Mitte des Gefässes lag eine subtile Bronzenadel, leider vom Oxyd fast ganz aufgezehrt. Nr. 7 eine ausnehmend schön geschweifte, durch Striche und Punkte verzierte, mit zwei Henkeln versehene Urne von 6 Zoll Höhe; ihr Ausbauchungsumfang beträgt 3 Fuss 7 Zoll. Selbe war mit einem vasenförmigen, am Rand mit starken Halbkreislinien

[1]) Eine Auswahl der am besten erhaltenen und schönsten Gefässe und Bronzen überliessen die Herren Gessner und Pohl dem k. k. Münz- und Antikencabinete.

ornamentirten Napf ohne Henkel überdeckt. Der Napf hat eine Höhe von 9 Zoll, seine Thonstärke beträgt ½ Zoll. Bei Untersuchung des Innern fanden wir eine compacte Masse, bestehend aus Kohlen, Erde und angebrannten Knochensplittern, zwischen welchen wie eingebacken zu oberst 3 niedliche Pfeilspitzen, jede 1½ Zoll lang lagen. Tiefer in der Urne zeigte sich eine 3 Zoll lange Nadel mit einem zierlosen Knopfe, dann ein 4 Zoll langes Röhrchen, das an der Oberfläche wie mit Eisenschmelz überzogen ist. Natürlich sind die Bronzegegenstände vollständig mit Patina überzogen, die an mancher Stelle die schönste Malachitfarbe zeigt. Nr. 8 ebenfalls eine grosse Urne mit Napfüberdeckung und mit gleicher Masse wie Nr. 7 gefüllt, darin eine 4 Zoll lange, an der Spitze gebogene Bronzenadel lag. Der Knopf aus der Ellipse spitz sich schliessend, hat besonders schöne Linien, bald herum laufend, bald in Kreisen eingravirt. Weiter fand sich eine Spange, 1½ Zoll im Durchmesser, in der zwei eben so weite, vierkantig geschlagene, schwache Reife staken. In der Mitte der Spangenrundung war ein Stück Schädeldecke fest eingekeilt, an der noch die Naht sichtbar war. Ihre ungemeine Compactheit (¼ Zoll Stärke) weist auf ein älteres Individuum hin. Auch ein Würfel aus Graphit ¾ Zoll im Durchmesser lag darin. — Man kann somit annehmen, dass diese Gruppe ein Familienbegräbniss war, wobei die Urne 7 die Reste des Mannes, Nr. 8 die der Frau und Nr. 6 jene des Kindes einschlossen."

Die Verbrennung der Verstorbenen scheint an einem besonderen Platze statt gefunden zu haben, denn in der Umgebung der Urnen zeigen sich nur wenige Spuren von Brand oder Kohlen im Erdreich; die Überreste wurden dann in die Gefässe gesammelt und eingegraben. Dass über den Urnengruppen Hügel aufgeworfen waren, die später der Pflug ebnete, ist bei der namhaften Tiefe, in welcher die Gefässe im Lehmboden stehen, nicht anzunehmen. Das Todtenfeld besteht sonach aus flachen Gräbern, wie sie besonders in Norddeutschland häufig vorkommen. Ähnliche Urnenplätze, wo die Gefässe gruppenweise in blosser Erde, ohne Steinumgebung stehen, wurden an mehreren Orten Schlesiens, bei Massel und am untern Bober (hier reihenweise), bei Matrei in Tirol, im Orlagau, in Holstein, Brandenburg aufgefunden [1]).

Welches Volk hier seine Begräbnissstätte anlegte, ob es ein keltisches oder germanisches war, ist schwer zu entscheiden, da bei beiden die hier ersichtliche Bestattungsweise im Gebrauche war, nämlich beide die Sitte des Verbrennens (neben der des Begrabens) hatten, obwohl sie bei den Germanen schon früh abgekommen zu sein scheint, wie die vielen echt germanischen Grabstätten mit unverbrannten Todten beweisen. Nicht minder schwierig ist eine Zeitbestimmung. Die Urnen und Bronzen zeigen die Formen des Ausganges der Bronzeperiode und des ersten Eisenalters, welches sich aus jener unmittelbar entwickelte; insbesondere haben die Nadeln Ähnlichkeit mit denen aus Hallstatt. Nach dieser und der Verwandtschaft unseres Fundes mit dem auf dem Töppelberge bei Massel in Schlesien, der von römischen Münzen der Kaiserzeit begleitet war, zu schliessen, dürfte auch der Müglitzer Urnenplatz in die ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung zu setzen sein. Aus den spärlichen Beigaben geht hervor, dass es ein armes Volk war, doch, wie die Verzierungen der Gefässe zeigen, ein ziemlich civilisirtes und verhältnissmässig kunstgeübtes, welches hier die Reste seiner Angehörigen dem Schoose der Erde übergab.

Die übrigen mir bekannt gewordenen Funde dieses Jahres sind nicht sehr erheblich. In den Ziegeleien am Wienerberge, wo schon in früheren Jahren verschiedene römische Gräber, die wahrscheinlich an der nach Baden (Aquae Pannonicae) führenden Strasse lagen, zu Tage kamen [2]), wurde im October wieder ein Sarkophag von einfacher Bearbeitung, 3 Fuss lang, 1 Fuss tief gefunden; er enthielt die Gebeine eines Kindes. Ein daselbst ausgegrabenes römisches Gefäss aus sehr feinem röthlich gebranntem Thon, von der Form der Ölkrüge, mit weiter Ausbauchung und äusserst dünnem Halse, einhenklig, 10 Zoll hoch, kam als Geschenk des Ziegelei-Besitzers Herrn Heinrich Drasche in das k. k. Antikencabinet.

Dem genannten Museum übergab der Präses der k. k. Central-Commission, Se. Excellenz Herr Sectionschef Freih. von Czörnig, vier interessante Gefässe, die auf der Insel St. Endre (Insula Salva?), nördlich von dem an römischen Überresten so reichen Acincum (Alt-Ofen) gefunden wurden. Bei dieser Insel am rechten Donauufer lag (beim Orte St. Endre) das römische Ulcisia Castra (Itin. Ant. 266), wo, so wie auf der Insel selbst viele Reste römischer Mauerwerke sichtbar sind.

Eines dieser Gefässe, ein grosser Weinkrug (Fig. 11) ist entschieden römischen Ursprunges. Die starke Zuspitzung nach unten hatte wahrscheinlich, — wie bei den häufig vorkommenden langen, unten in eine Spitze ausgehenden Aufbewahrungsgefässen für Wein, — den Zweck, dass man das Gefäss leicht in Sand eindrücken konnte. Die Höhe beträgt 17½ Zoll, der Durchmesser der Ausbauchung 16½, der der Mündung 7 Zoll, der der Basis nur 5 Zoll. Die drei anderen Gefässe sind nicht wie dieses auf der Scheibe, sondern aus freier Hand gearbeitet, aus grauem, am Bruch schwärzlichem, mit scharfem Sand gemengtem Thon. Sie haben keine ausgeprägt römische Form, sondern gleichen vielmehr den zahlreich in den Gräbern unserer heidnischen Vorfahren in ganz Deutschland vorkommenden Gefässen;

[1]) Weinhold, Die heidnische Todtenbestattung in Deutschland. Sitzungsb. d. phil.-hist. Cl. der k. Akademie der Wissensch. XXX, 216 — Hermann, Maslographia.

[2]) S. Wiener Zeitung vom 13. Mai 1858. — Mittheil. d. k. k. Central-Commission, Bd V. (1860), S. 30.

wir dürfen sie sonach als Erzeugniss der einheimischen Bewohner, nicht römischer Colonisten ansehen. Eines der-

(Fig. 11.)

(Fig. 12.)

selben (Fig. 12), 7¼ Zoll hoch, an der Oberfläche wohlgeglättet, zeigt auch die der erwähnten Gattung von Töpfereien eigenthümliche Verzierungsweise durch eingeritzte Striche, die hier in der Form von zwei Schrägkreuzen und einem Bande, welches eben solche und rautenförmige Figuren enthält, erscheinen. Charakteristisch ist auch die scharfe Ausbauchung nahe ober der Basis, und die allmähliche Verjüngung nach oben. Die Ausbauchung ist durch einen mit gitterartigen Strichen verzierten Reifen bezeichnet. Eine ähnliche Form hat das zweite Gefäss, ebenfalls einhenklig, 5 Zoll hoch, welches aber an der gegen den obern verjüngten Theil etwas vorstehenden, tief unten am Gefässe befindlichen Ausbauchung drei kleine hornartige Protuberanzen besitzt, was an so vielen keltisch-germanischen Gefässen zu beobachten ist. Nach demselben Formprincip ist ein 3 Zoll hohes Krüglein aus dickem Thon gefertigt, das aber unten ganz abgerundet ist, so dass es nicht stehen kann.

Auf dem Zollfelde um Mariasaal in Kärnthen, wo die römische Colonie Virunum stand, wurde ein antiker Siegelring gefunden, von Gold mit einem ovalen Niccolo, auf dem ein Hase, der eine Rübe frisst, vertieft eingegraben ist. Der Ring, 4⅜ Ducaten schwer, mit sehr kleiner Öffnung, die mehr breit als hoch ist (8 Linien gegen 6), war kaum zum Tragen geeignet, denn er bildet beiderseits eine scharfe Ecke, daher er von oben gesehen, als eine spitze Ellipse (mandelförmig) erscheint, 14 Linien breit. Es gibt viele römische Siegelringe, die nach ihrer Form nicht an den Finger gesteckt werden konnten; man trug sie als Berlocks, an Kettchen in ähnlicher Weise wie manchmal heut zu Tage.

Über einen grossen Münzfund, der im November zu Ips (Kreis O. W. W.) gemacht wurde und zufolge Beschlusses des Wiener Gemeinderathes dem k. k. Münz- und Antikencabinete mitgetheilt werden soll, wird seiner Zeit Bericht erstattet werden.

Kleine Mittheilungen.

Die segnende Hand in dem Stiftswappen von Heiligenkreuz in Niederösterreich.

Das Stift Heiligenkreuz führt in seinem Wappen ein Kreuz, auf welchem sich eine segnende Hand befindet. Es knüpft sich daran die Sage, der Sohn des Stifters, Leopold der Freigebige, habe, als das Kloster an Lebensmitteln Mangel litt, und Abt Gottschalk mit seinen Mönchen nach Ungarn ziehen wollte, dem Stifte das Gut Trumau geschenkt, und auf dem Partikel des heiligen Kreuzes, welchen sein Vater dem Stifte gegeben hatte, dem Abte zugeschworen, dasselbe stets in seinen Schutz zu nehmen [1]). Es wäre also die Hand nicht als segnende, sondern als schwörende, zur Erinnerung an diese Begebenheit zu deuten. Übrigens ist die Behauptung Koll's, das Stift habe seit jener Zeit das erwähnte Wappen geführt [2]), nicht richtig, denn auf den mittelalterlichen Conventsiegeln kommt dasselbe gar nicht, auf den Siegeln der Äbte aber zum ersten Male bei Michael I. vor, welcher dem Kloster in den Jahren 1492 bis 1516 vorstand.

Viel näher jedoch liegt eine andere Deutung über die Entstehung dieses Wappens; der heil. Leopold stiftete das Cistercienserstift im Orte Sattelbach nach dem Ausdrucke des Stiftsbriefes zu Ehren des heiligen Kreuzes [3]), und mit Beziehung auf diese Widmung treffen wir daher auf den Porträtsigeln die Äbte, vom XII. bis zum Ausgange des XVI. Jahrhunderts in vorherrschender Zahl derart dargestellt, dass sie in einer Hand den Stab, in der anderen das Kreuz halten, während auf den Äbtesiegeln anderer Klöster die Äbte mit Krummstab und Brevier erscheinen. Auf dem Siegel Heinrich's III. (1263—1284) hält der Abt in der Rechten den Krummstab, in der Linken das Brevier, dafür erscheinen im Siegelfelde neben ihm ein Stern, wahrscheinlich die Sonne bezeichnend, darunter ein Kreuz, und unter diesem ein Halbmond, die Herrschaft des Kreuzes, des Christenthums über die Welt bezeichnend. Abt Wülfing (1332—1342) hält das Kreuz in der Rechten, dagegen schweben neben ihm nur Sonne und Mond im Siegelfelde.

Überall erscheint hier das Kreuz mit Beziehung auf den Namen des Stiftes, so wie auf den Siegeln der Äbte von Lilienfeld aus gleichem Grunde schon frühzeitig (1282) Lilien als Beizeichen im Siegelfelde vorkommen. Noch auffallender ist dies bei den Conventsiegeln der Fall; auf dem ältesten bekannten des Stiftes Heiligenkreuz [1]) hält das Christuskind ein Kreuz in der linken Hand, und auf jenem von Lilienfeld, welches in seiner ganzen Composition eine auffallende Ähnlichkeit mit jenem von Heiligenkreuz hat, halten Mutter und Kind eine Lilie in der Hand [2]).

[1]) Koll. Das Stift Heiligenkreuz in Österreich V. U. W. W. Wien 1834, S. 84.

[2]) Koll l. c.

[3]) Koll l. c. 82. Ganz irrig ist daher die Behauptung Koll's S. 48, dass das Stift erst seit dem Jahre 1187 den Namen Heiligenkreuz führe, früher aber immer Sattelbach genannt wurde, und zwar weil H. Leopold der Tugendhafte im erwähnten Jahre dem Stifte einen grossen Partikel des heil. Kreuzes schenkte, welchen er von Palästina mitgebracht hatte.

[1]) Jahrbuch der Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale III. Sava: die mittelalterlichen Siegel der Abteien und Regularstifte Nr. 16. Sig. 9.

[2]) Jahrbuch III. Nr. 28.

Es lag somit ganz nahe, dass die spätere Zeit das Kreuz als redendes Wappen des Stiftes Heiligenkreuz annahm, und dass man durch die auf dem Kreuze liegende Hand andeuten wollte, dass durch dasselbe das Heil, der Segen in die Welt kam. Es ist diese Darstellung, so wie diese Deutung eine der Symbolik des Mittelalters keineswegs fremde, wofür sich positive Belege anführen lassen. Als nämlich das Grabmahl Kaisers Lothar II., welcher im Jahre 1137 starb, und in dem von ihm gestifteten Kloster Königslutter beigesetzt wurde, im Jahre 1620 eröffnet wurde, fand sich darin nebst einem Schwerte, einen bleiernen Reichsapfel mit eisernem Kreuze und einer beschriebenen Bleiplatte, auch ein silberner und vergoldeter Kelch mit einer gleichen Patene vor; auf letzterer befand sich ein Kreuz und darauf eine segnende Hand mit der Umschrift in gothischer Majuskel: DEXTERA. SVMI PATRIS [1]) — Auf einem Grabsteine des Simon von Slitese vom Jahre 1170 in Fulda befindet sich über dem Wappenschilde in einem Kreise eine aus Wolken herabreichende segnende Hand, die ebenfalls auf einem Kreuze ruht, mit der Umschrift in gothischer Majuskel: DEXTERA DNI FECIT VIRTVTEM [2]). Endlich führte das Stift Heiligenkreuz zu Hunefeld im Fuldaischen eine ganz gleiche Darstellung, wie das Wappen unseres Stiftes Heiligenkreuz, bereits auf einem Siegel vom Jahre 1267, nämlich ein Kreuz mit Strahlen und darauf eine segnende Hand, das Siegel hat in gothischer Majuskel zwischen Perlenlinien die Umschrift: Sigillum Eccl. S. Crucis in Hunevelt [3]).

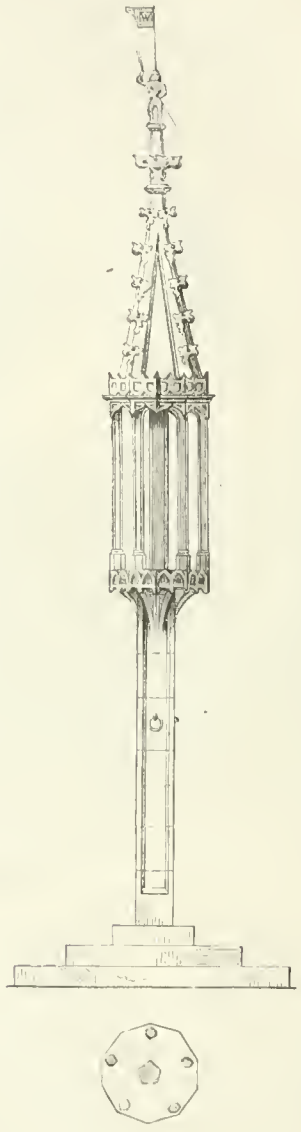
Die gleiche Idee liegt wohl auch der segnenden Hand mit dem Kreuznimbus auf dem zweitältesten Siegel des Benedictinerstiftes Göttweig zu Grunde [4]).

Die Staupsäule in Breslau.

Unter die wenigen noch erhaltenen Denkmäler mittelalterlicher Rechtspflege verdient die Breslauer Staupsäule eine besondere Beachtung, weil sie auch architektonisch verziert, der einzige Rest der alten Schandpfähle ist. Wenigstens sind mir aus anderen Städten keine ähnlichen Monumente bekannt.

Auf drei Stufen erhebt sich vor dem Rathhause diese etwa 20 Fuss hohe Säule, deren Schaft viereckig, ähnlich den Fialenleitern profilirt ist. Der obere Theil, der auf einer Auskragung ruht, ist 10eckig, eine Form, die mit der des viereckigen Unterbaues sich sehr schlecht in Einklang bringen lässt. Das Nähere der Construction ist aus der beigefügten Zeichnung (Fig. 1) zu ersehen. Das ganze Monument ist aus Sandstein im Jahre 1492 errichtet [5]) und im XVII. und XIX. Jahrhunderts renovirt worden. Vor der letzten Restauration konnte man noch Reste von Ketten an dem Schafte des Schandpfahls wahrnehmen, mit denen wahrscheinlich die zum Pranger Verurtheilten angeschlossen wurden. Im Jahre 1848 war die ursprüngliche Bedeutung der Säule noch so wenig vergessen, dass das Volk missliebige Persönlichkeiten wenigstens in effigie daran an den Pranger stellte.

Staupsäule heisst sie im Munde des Volkes, da an ihr Verbrecher mit Ruthen gestaupt wurden. Auf diese Bestimmung deutet auch das Figurchen hin, welches die ganze Säule krönt. Augenscheinlich stellt es einen Büttel vor. Über die Bekleidung desselben kann man nichts Genaueres mittheilen, da bei der geringen Grösse (etwa 2 Fuss) und der Höhe, in der es angebracht ist, man nicht deutlich die Bekleidung sehen kann. Mir scheint es, dass es in einer Rüstung gehüllt ist. In der rechten hält er den Staupbesen, an der linken Seite hängt ein langes zweihändiges Schwert. Das Haupt ist mit dichtem Haar bedeckt



(Fig. 1.)

und ein Schnurrbart an dem nicht hässlichen Gesicht zu unterscheiden. Das Fähnchen, welches in den Kopf des Büttels eingelassen, zeigt ein W (Wratislavia).

Vielleicht ist diese kleine Statuette die missverstandene Nachbildung eines Roland oder Ruotlandbildes. Zöpfl führt ja in seinen „Rechtsalterthümern“ (3. Theil) mehrere solche Rolandssäulen an, deren wahre Bestimmung dem Bildhauer schon unklar gewesen, und die desshalb vom ursprünglichen Typus mehr oder weniger abweichen.

Für meine Annahme dürfte noch der Umstand zeugen, dass, wie Herr Referendarius Wendroth mir mittheilte, in den Urkunden dieses Bild unter dem Namen miles vorkommt.

Alwin Schultz.

Merkwürdiger Büchereinband vom Jahre 1471.

Auf Bildern des XV. Jahrhunderts sieht man häufig in Begleitung heiliger oder geistlicher Personen Bücher, deren Einband mit einem Beutel versehen ist, die oft kostbar verziert, zum stattlichen Aussehen derselben nicht wenig beitragen. Derlei Bücher haben sich

---

[1]) Seeländer Nicolaus, Schriften der deutschen Münzen mittelalterlicher Zeit 4. Hannover 742. S. 114 und Taf. *B* Fig. 1.

[2]) Seelander l. c. Taf. *B* Fig. 3.

[3]) Seeländer l. c. Taf. *B* Fig. 4 nach Schanat, Hierarchia, Fuldens. S. 284.

[4]) Jahrbuch III, Nr. 14, Fig. 8.

[5]) Wegweiser durch Breslau von Dr. H. Luchs. Breslau 1858.

in Wirklichkeit sehr wenige erhalten. Wie wir der jüngsten Nummer des „Anzeigers für Kunde der deutschen Vorzeit (Nr. 9) entnehmen, ist das germanische Museum in den Besitz eines solchen Buches gelangt. Es ist ein Brevier von 314 Pergamentblättern von 4 Zoll 8 Linien Höhe und 3 Zoll 7 Linien Breite, der Einband mit Hirschleder bekleidet und an den gewöhnlichen Stellen mit durchbrochenen Messingbeschlägen versehen. Das Leder steht nach beiden Schmalseiten hinüber und zwar nach oben hin in einer Breite von 1 Zoll 5 Linien und nach unten hin von 8 Zoll 6 Linien. Oben bildet der überstehende Rand, indem die Lederlappen sich zusammenlegen, gewissermassen eine Schutzdecke, unten sind dieselben an den Ecken zusammengefasst, so dass ein halboffener Beutel und eine Spitze entsteht, welche in einen Knopf aus farbigem Lederriemen auslauft. Auf der Innenseite des obern Deckels hat sich der ehemalige Besitzer „Seronymus Kress 1471“ eingeschrieben. In Österreich ist uns ein derartiger Büchereinband noch nicht vorgekommen, daher wir aufmerksam machen, falls sich ein solcher in irgend einer Bibliothek der Sammlung vorfinden sollte.

Notizen.

* Als Nachfolger des Freiherrn v. Aufsess wurde zum ersten Vorstande des germanischen Nationalmuseums in Nürnberg der geheime Justizrath Dr. Michelsen gewählt. Eine Correspondenz der Augsburger Allgemeinen Zeitung begleitet diese Nachricht mit einigen Bemerkungen, die wir nicht ganz mit Stillschweigen übergehen können. „Wenn man, heisst es darin, die Sache des Museums näher ins Auge fasst und weiss, welche Motive Freiherr v. Aufsess zur Niederlegung des Directoriums bestimmten, so ist im grossen Ganzen ein grosser Fortschritt zu erkennen. Er (Freiherr v. Aufsess) sprach dies zum öftern mündlich und schriftlich aus, dass er nur die Stelle eines geschäftsführenden ersten Vorstande, welcher stets an das Bureau gebunden ist, desshalb niederlege, um desto eifriger und mit mehr Musse auswärts für den Ausbau seiner Schöpfung wirken zu können, während ein Dritter an seiner Statt die Triebräder der im Innern vollständig organisirten Maschine der Anstalt fortbewegt. Somit ist die Thätigkeit und Kraft des bewährten Gründers und Lenkers derselben nicht nur nicht entzogen, sondern verdoppelt durch das Hinzutreten einer neuen bewährten Kraft, des Dr. Michelsen, die man auf andere Weise durchaus nicht hätte gewinnen können. Wenn auch Freiherr v. Aufsess als Ehrenvorstand des Museums gewählt und als solcher einige wenige häusliche Verpflichtungen übernommen hat, so hindern diese doch nicht, den grössten Theil seiner Zeit auf Reisen zu verwenden, um seine vielseitigen Kenntnisse zur Bereicherung der Sammlung, seine ausgebreiteten Bekanntschaften zur Aufbesserung der Geldmittel des Vereins zu verwerthen“.

* Die deutsche historische Commission bei der königl. bairischen Akademie der Wissenschaften hat beschlossen, für ein Handbuch deutscher Alterthümer einen Preis auszuschreiben. Dasselbe soll alles Wesentliche aus den in den letzten Jahrzehenten so fruchtbaren Specialforschungen bis auf die Zeit Karl des Grossen wissenschaftlich zusammenstellen. Der Preis beträgt 2000 fl. Der Einlieferungstermin ist 1. Jänner 1865.

* Die Buchhandlung F. Kaiser zu Bremen hat aus der Verlassenschaft eines Geistlichen in Stedingerland ein auf Pergament sehr hübsch gedrucktes Exemplar des altfranzösischen *Roman de la rose où l'art d'amour* mit 75 fein gemalten Miniaturen angekauft, dessen Werth bisher ganz unbeachtet geblieben ist. Die vorliegende aus dem Schluss des XV. Jahrhunderts herrührende Ausgabe unterscheidet sich von jenen, die sich in der Pariser Bibliothek und im Londoner Museum befinden, darin, dass das aufgefundene Buch in Quart und jedes seiner Bilder zierlich gemalt ist, während jene nur mit Holzschnitten geschmückt sind.

Correspondenzen.

* **Wien.** Am 7. December v. J. fand die Einweihung der von den P. P. Lazzaristen erbauten Kirche am Schottenfelde Statt. Seine Eminenz der hochwürdigste Cardinal-Erzbischof von Wien, R. v. Rauscher, nahm den feierlichen kirchlichen Act vor, dem eine Reihe angesehener Gäste, wie ihre Excellenzen der Handelsminister Graf Wickenburg, der Statthalter Graf Chorinsky, der Sectionschef Altgraf Salm, der Unterstaatssecretär Freiherr v. Helfert, der Referent für Kunstangelegenheiten des Staatsministeriums, Ministerial-Secretär Dr. G. Heider und zahlreiche Notabilitäten der Künstlerwelt beiwohnten. Die Kirche, nach einem Plane des Professors und Mitgliedes der k. k. Central-Commission zur Erf. und Erhaltung der Baudenkmale, Friedrich Schmidt, im gothischen Style erbaut und unter der Leitung des Letzteren von dem Architecten und Baumeister Hlavka ausgeführt, erregt im hohen Grade das Interesse aller Künstler und Kunstfreunde, und ist bedeutungsvoll durch den Umstand, dass durch dieselbe der Regeneration der kirchlichen Baukunst in Wien, die seit Jahren in Wort und Schrift vorbereitet ist, ein glänzender Ausdruck gegeben wurde. Einfach und edel in seinen Formen, durchzieht das ganze Bauwerk ein würdevoller Ernst und eine wohlthuende Harmonie, es ist so meisterhaft in stylistischer Beziehung und so interessant in seinen Einzelnheiten und seiner Einrichtung behandelt, dass es mit Recht als eines der hervorragendsten Kunstwerke Wiens aus jüngster Zeit angesehen werden kann. Diese Blätter, deren Aufgabe es ist, auf die Schönheiten und den Formenreichthum der mittelalterlichen Baustyle hinzuweisen, können daher diesen glücklichen Erfolg des bewährten Meisters der Gothik nur mit aufrichtiger Freude begrüssen, und es fällt derselbe um so gewichtiger in die Wagschale, als Schmidt durch die Lazzaristenkirche auch manche Bedenken in Bezug auf die Anwendung der Gothik bei kirchlichen Neubauten siegreich widerlegt hat, indem er den Beweis geliefert hat, dass sich eine gothische Kirche von ziemlich grossen Dimensionen in dem Zeitraume von nicht mehr als 2½ Jahren und mit einer Kostensumme von kaum 300.000 fl. (den Thurm mit eingerechnet) herstellen lässt.

* **Wien.** Professor Rud. v. Eitelberger hat am 17. November v. J. für die Mitglieder des Wiener Alterthumsvereines einen Cyclus von zehn Vorlesungen über „Kunst und Kunstwerke in England“, im Sitzungssaale des Wiener Gemeinderathes eröffnet, die bisher grossen Anklang gefunden und sich auch durch einen zahlreichen Besuch ausgezeichnet haben. Das Programm derselben ist folgendes:

1. Ein Blick auf die moderne Kunst Erglands. 2. Die englischen Porträtmaler (Reynolds, Gainsborough und Lawrence). 3. Die englischen Genremaler (Hogarth, Wilkin, Frith, die Praeraphaelisten). 4. Die englischen Landschafts- und Thiermaler (Turner und Land-

seer.) 5. Die englische Kunst im Verhältniss zu Staat und Kirche. 6. Die englische Kunst im Verhältniss zur Industrie. 7. Das Southkensington-Museum. 8. Das britische Museum und die Nationalgallerie. 9. Die archäologischen und Kunstvereine. 10. Die Architectur in London.

* Freitag den 19. December v. J. hielt der Wiener Alterthumsverein seine Generalversammlung ab, in welcher nach einem Berichte des Vereinspräsidenten, Seiner Excellenz Freiherrn v. Helfert, über die Thätigkeit des Vereines die Wahl von fünf Ausschussmitgliedern vorgenommen und hiebei die Herren A. Camesina, Conservator der der Stadt Wien, Friedrich Schmidt Professor der Akademie der bildenden Künste, Dr. Ernst Birk, Custos der k. k. Hofbibliothek, Karl Weiss, Directionsadjunct des Wiener Magistrates und Redacteur der „Mittheilungen", und Dr. Alexander Nava, Advocaturscandidat, letzterer als Geschäftsleiter gewählt wurde. Professor Ritter v. Berger hielt einen Vortrag über das Leben und die wissenschaftliche Thätigkeit des verstorbenen Ausschussmitgliedes und Vicepräsidenten Joh. Feil.

* **Prag.** Zur Restauration des St. Veitsdomes in Prag hat Seine Majestät mit Zustimmung des Reichsrathes einen Beitrag von 10.000 fl. auf fünf Jahre angewiesen.

Literarische Besprechungen.

Burkhart C. und Riggenbach C.: Der Kirchenschatz des Münsters in Basel. Basel 1862, 4°. S. 22 mit 5 Photographien und 7 Holzschnitten (IX. Heft der Mittheilungen der Gesellschaft für. vaterl. Alterth. in Basel.)

Von dem reichen Schatze, dessen sich einst der Basler Münster erfreute, und welcher in seinen Hauptbestandtheilen durch die Reformation und Säcularisation des XVI. Jahrhunderts hindurch gerettet wurde, ist trotzdem wenig auf uns gekommen, noch weniger aber im Besitze von Basel geblieben, indem dieser Schatz im XIX. Jahrhunderte nach der Theilung des Cantons Basel gleichfalls einer Theilung zwischen Stadt und Land unterzogen wurde, bei welchem Anlasse einige der bedeutendsten Bestandtheile, wie die berühmte Basler Altartafel Heinrichs, die goldene Rose u. a. durch Händler in das Musée de Cluny gelangten. Nur der kleine Antheil, welcher nach dieser Theilung der Stadt Basel blieb, bildet den Gegenstand der vorliegenden Publication, doch wird die geringe Anzahl der vorgeführten Objecte durch die Bedeutung einiger derselben reichlich ersetzt, so dass wir den beiden Herausgebern, welchen wir auf kunsthistorischem und archäologischem Gebiete schon wiederholt begegnet sind, und deren Berechtigung, auf diesem Gebiete ein entscheidendes Wort mitzusprechen, ausser Frage steht, zu nicht geringem Danke verpflichtet sind. Wir müssen uns darauf beschränken, einige der vorgeführten Objecte in ihrer Bedeutung kurz zu charakterisiren. Im Vordergrunde steht ein romanischer Kreuzesfuss, welcher unser Interesse vorzugsweise durch den Umstand in Anspruch nimmt, dass auf demselben innerhalb der gewöhnlichen Pflanzenverschlingungen, die hier ausnahmsweise nur untergeordnet auftreten, ein so reicher, auf den Kreuzestod Christi sich beziehender Bilderschmuck uns entgegentritt, wie er nur selten auf dem bis nun bekannt gewordenen romanischen Kreuzesfüssen gefunden wird. Wir sehen nämlich an den vier Ecken die Gestalten der vier Evangelisten, jede auf dem Schosse ein Buch haltend, und innerhalb der vier Flächenfelder *a)* die Dreieinigkeit, *b)* Maria mit dem Kinde, *c)* die Taufe Christi und *d)* Christus als Weltrichter. Von grosser ikonographischer Bedeutung ist die Darstellung der Dreieinigkeit; Gott Vater hält nämlich in der Rechten das Lamm, in der Linken die Taube, beide von dem runden Heiligenschein umschlossen — eine Darstellungsweise, wie sie bisher noch nirgends gefunden wurde und annäherungsweise nur auf dem Wandgemälde der Kirche St. Johann in Niederösterreich (Mitthl. d. Centr. Comm. 1860, S. 326) auftritt. Ein zweites interessantes Object ist ein romanischer Kelch; der Fuss ist mit vier kreisrunden aufgelegten Medaillons (wie der Hildesheimer Kelch) und in den Zwickeln zwischen diesen mit Laubwerk geziert; die Medaillons enthalten die Symbole der vier Evangelisten mit Spruchbändern. Der Knauf ist aus schön und reich filigranirten Ranken fast in Kugelform gebildet, nach oben und unten mit einem zarten Rundbogenfriese abgegrenzt. Die Kuppa in Schalenform ist glatt und zeigt nur an der Peripherie eine schwach eingravirte Verzierung, nämlich einen fortlaufenden Rundbogenfries mit abwärtsgehendem Lilienblatt. Dieser Kelch stammt aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts und ist ein Geschenk, welches Gottfried von Eplingen, Ritter und von Vogt zu Basel, laut der am Fussrande angebrachten Inschrift der heil. Maria verehrte. Ein zweiter aus dem XV. Jahrhunderte stammender Kelch, gleichfalls beschrieben und abgebildet, zeigt die einfachen aber edlen Verhältnisse der Goldschmiedekunst aus gothischer Zeit, und schliesst sich der üblichen Form vollkommen an. Ein drittes Object, welches hervorgehoben zu werden verdient, ist ein Reliquienbehälter in der Form eines männlichen Brustbildes, des heil. Pantalus, des sagenhaften ersten Bischofes von Basel, der mit den eilftausend Jungfrauen nach Rom gegangen und später in Cöln als Märtyrer gestorben sein soll, von woher um 1250 sein Schädel nach Basel gebracht wurde. Aus dieser Zeit nach Ansicht der Verfasser — nach unserer aus dem Schlusse des XIII., wenn nicht aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts — stammt dieser Reliquienbehälter, an welchem besonders die reichgezierte Mitra zu beachten ist.

Weiters werden noch zwei Reliquienschreine vorgeführt, von welchen der eine aus dem XV. Jahrhunderte ein schönes Beispiel der Silberbekleidung mit aus Formen gepressten und regelmässig wiederkehrenden Verzierungsweisen bietet, welchem wir auf der Rückseite des Admonter Tragaltars und auf dem aus Brixen stammenden Reliquienschreine begegnet sind, eine bereits mit dem XIV. Jahrhundert reicher sich entfaltende Technik, welche neben den feinen Bildungen der eigentlichen Goldschmiedekunst sich längere Zeit erhielt. Ein glänzendes Erzeugniss dieser letzteren ist ein Reliquienbehälter aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, welcher einen reich mit Fialen und Masswerk geschmückten gothischen Bau vorstellt, dessen Dach mit dem gekreuzigten Christus, auf einem ästigen Kreuzesstamme hängend, mit Johannes und Maria zur Seite, geziert ist.

Den Schluss dieser verdienstlichen Abhandlung bildet ein Inventarium des Basler Kirchenschatzes aus dem Jahre 1511, zu welcher Zeit derselbe noch hundert verschiedene Objecte, grösstentheils von Kunstwerth aufzuweisen hatte.

Als Inhalt eines nachfolgenden Schlussheftes wurden uns die noch vorhandenen Monstranzen des Basler Kirchenschatzes in Aussicht gestellt.

G. H.

Dr. Legis Glückselig: Christus Archäologie. Das Buch von Jesus Christus und seinem wahren Ebenbilde. Prag 1862. N. Lehmann. IV.

Vorstehendes ist der Titel eines sehr hübsch ausgestatteten neuen Buches, oder vielmehr, wie sich der Verfasser bescheiden ausdrückt, einer „neuen Wissenschaft". Ihr Inhalt wird in 12 Capiteln vorgeführt. Das erste „Jesus Christus und die Kirche" handelt in 5 Unterabtheilungen von der „Welterlösung, dem Judenthum, dem Messias, der Lehrthätigkeit Jesu, der christlichen Kirche". Das zweite Capitel gibt „Grundlagen aus der heiligen Chronologie" und zwar wieder in 3 Unterabtheilungen, „die Entdeckung des wahren Geburts- und Sterbejahres Jesu Christi, den Stern der Weisen, die verbesserte Christus-Chronologie". Im dritten erhalten wir „Gedanken über den Urtypus der Menschheit", im vierten „das Verhältniss des Christenthums zur Kunst, nebst Würdigung der christlichen Symbolik", im fünften „Zeugnisse über die Persönlichkeit Jesu Christi aus dem Morgen- und Abendlande". Die Überschrift des sechsten Capitels lautet: „Spuren frühzeitiger, dann übernatürlich entstandener Bildnisse des Herrn", des siebenten „über die Christusbilder des heil. Lucas", des achten „das Wunderbild von Edessa", des neunten „das Schweisstuch der heiligen Veronica", des zehnten „Geschichte der Ausbildung des Christus-Typus", des eilften „das typische Gepräge Jesu Christi in den Kunstdenkmälern des III. bis XVI. Jahrhunderts", endlich des zwölften „der Bilderkreis Jesu Christi". Überdies steht an der Spitze des Buches ausser regelrechter Vorrede und Einleitung noch ein eigener Aufsatz: „Zur Genesis des Titelbildes". Wir haben den Inhalt darum ausführlich aufgeführt, um gleich an seiner Reichhaltigkeit, so wie an seiner logischen Gliederung einen Maassstab für die Beurtheilung der „neuen Wissenschaft" an die Hand zu geben. Um dieselbe näher zu charakterisiren, genügt es eigentlich zu sagen, dass sie aus Auszügen aus Sepp's Leben Jesu, Menzels Symbolik, Schnaase, Kugler, dem christlichen Kunstblatt (von Ebner u. Seubert), Hoffmann's Apokryphen etc. etc. besteht, d. h. aus meistentheils wörtlichen Anführungen von Stellen, die durch das bald mehr bald minder lockere Band von unsicheren Reflexionen oder schwärmerischen Gefühlsergiessungen des Verfassers zusammengehalten sind. Das Buch erschien in zwei Lieferungen. Als wir die erste, welche die Einleitung und Cap. I—VII enthielt, durchgingen, wunderten wir uns schon über den überflüssigen theologischen, geschichtsphilosophischen und chronologischen Ballast, der unverarbeitet und unverdaut aufgespeichert war; jedoch wir dachten: der Verfasser ist blosser (wenn auch bis jetzt unbekannter) Archäologe, und hat bei Befolgung des an und für sich richtigen Grundsatzes, seinem eigenthümlichen Gegenstande die nöthige theologische Grundlage zu unterbauen, nicht recht Maass zu halten gewusst. Ein Archäologe muss ja nicht zugleich Theologe sein, und man kann ihm ein etwas ungelenkes und unselbstständiges Gebaren auf dem ihm fremden Gebiete schon zu Gute halten. Wir vertrösteten uns auf die zweite Lieferung. Aber wir wurden in diesen Erwartungen getäuscht und wir fanden dieselbe Unselbstständigkeit, dieselbe Unmacht dem angegebenen Stoff gegenüber. Wenn er z. B. die Legenden über die Christusbilder erzählt, so scheint er sie bald als blosse Legenden zu behandeln, bald wieder ihre Berichte für historisch zu halten. Auf der einen Seite erzählt er, dass die Kirche dieselben als Apokryphen desavouirt, auf der andern, dass sie an das Vorhandensein eines authentischen Christusporträts von jeher geglaubt habe. Und es ist nicht das poëtische und ehrwürdige Helldunkel der Legendenpoësie, in dem seine Behauptungen schweben, sondern es ist der dicke Nebel der Confusion, in dem der Verfasser mit der Stange herumfährt, und den er wahrscheinlich gerade wegen seiner Undurchdringlichkeit als „Wissenschaft" verkaufen will. Um nur ein Beispiel von dieser „Wissenschaftlichkeit" zu geben, führen wir seinen Beweis der folgenden Behauptung an: „Nach dem Zeugniss der Kirche hat uns Christus wirklich sein Portrait zum Wahrzeichen seiner Menschwerdung und seines Lebens, Leidens und Triumphes selbst hinterlassen". Dieser Satz, der zugleich als Specimen der wortreichen Schreibart des Verfassers gelten mag, wird dadurch unumstösslich bewiesen, dass die trullanische Synode im Jahre 692 in ihrem 82. Canon forderte, dass künftig auf den Bildern statt des Lammes die menschliche Figur Christi dargestellt werden (ἀναστηλοῦσθαι) soll. Das ἀναστηλοῦσθαι (aufgerichtet werden) weist darauf hin, dass besonders Kreuzbilder gemeint seien, und man verstand bisher diesen Canon einfach so: es sollen statt der symbolischen Gestalt des Lammes in Zukunft Crucifixe in den Kirchen sein. Der Verfasser aber, dem freilich der griechische Text des Canons nicht vorlag, hört den Sinn feiner heraus: „die Kirche spricht hier offenbar die Überzeugung aus, dass uns ein Originalbildniss Christi, nach welchem man hinfort den Heiland malen und formen solle, wirklich hinterblieben sei. Und unter diesem Christus-Original kann nicht wohl ein anderes, als das Edessenische (zur Zeit des Concils noch an Ort und Stelle befindliche) heilige Antlitz gemeint sein" (S. 77 und 78). Ist das nicht eine Kühnheit des Schlusses ohnegleichen? Und solcherlei kühne Griffe bietet das Buch in grosser Anzahl. Dieses „Edessenische heilige Antlitz" führt uns übrigens auf den eigentlichen Zweck der Schrift. Als Titelbild figurirt nämlich ein in xylographischem Farbendruck ausgeführter Christuskopf mit der Unterschrift: „Christus-Antlitz von Edessa". Dieses Bild soll das wirkliche Portrait Christi sein. Alle Welt kennt die alten Christusbilder, die unter dem Titel *Vera effigies* oder *Vera icon* oft bald mehr, bald weniger getreu reproducirt worden sind, und weiss auch, was es damit für eine Bewandtniss hat. Hat nun der Verfasser etwa ein noch älteres, ein aus der Zeit Christi stammendes, nach seinen Zügen von Künstlerhand angefertigtes aufgefunden? Man sollte so was glauben, wenn man die Sicherheit sieht, mit welcher der Verfasser seinem Titelbilde die Authenticität vindicirt. Dem ist aber nicht so. Der Verfasser hat vielmehr „seit mehr als 30 Jahren" Christusbilder gesammelt und hat sich ausser den Nachbildungen bekannter und unbekannter Meisterwerke aller Zeiten auch Copien der sogenannten „Edessenischen" Christusbilder von Rom und Genua verschafft. Endlich bekam er noch eine Copie des berühmten alten Bildes zu Nazareth, das er eben so wie die beiden vorigen für eine Nachbildung des echten Bildes von Edessa hält (weil „Nazareth mehrere Tagereisen von Edessa entfernt" sei), obwohl alle drei einander nicht sehr ähnlich seien. Auf der Basis dieser Copie des Bildes von Nazareth nun und mit Zuratheziehung aller andern bildlichen Darstellungen des Herrn, so wie der apokryphen Schilderungen seines Äussern, deren älteste aus dem VIII. Jahrhundert stammt, hat es nun der Verfasser (oder ein von ihm geleiteter Künstler?) unternommen, das verlorene echte „Edessenische" Christusbild zu reproducireu. Er rühmt sich einer That, die der bekannten des Leverrier gleiche etc., worüber wir wohl Nichts weiter zu sagen brauchen. Was ist es nun aber mit dem oft genannten edessenischen Bild? — Seit dem III. Jahrhundert existirt bekanntlich ein angeblicher Brief des Abgar (Fürsten) Uchomo von Edessa an Christus, so wie Christi Antwort darauf. Der armenische Historiker Moses von Chorene im V. Jahrhundert (und nicht erst Evagrius im VI., wie der Verfasser nachschreibt) fügt bei, Christus habe dem Boten des Abgar auch sein auf wunderbare Weise in ein Tuch eingedrücktes Portrait mitgegeben, welches hinfort in Edessa sorgfältig aufbewahrt worden sei. Vom V. Jahrhundert an also weiss man um das „edessenische Bild". Dieses soll im X. Jahrhundert nach Constantinopel gekommen, im XIII. dort zu Grunde gegangen sein: Rom (in der St. Sylvesterkirche) und Genua wollen es aber noch heute besitzen. Vor etwa 12 Jahren veröffentlichte der Wiener Mechitarist P. Malachias Samuelian (von dem Herr Glückselig übrigens auch nichts weiss) eine eigene Abhandlung über das Abgarbild, worin er besonders folgende zwei Punkte beweisen will: 1. Christus

habe dem Abgar wirklich sein Bild überschickt. 2. Dieses Bild existire noch zu Genua, das römische sei Copie. Er stützt sich vorzugsweise auf den oben genannten Moses von Chorene und hat daher die Frage, ob jemals ein gleichzeitiges Bild, ein Portrait Christi existirt habe und etwa noch existire, ihrer Lösung nicht näher gebracht.

Welchen Werth hiemit das Resultat so vieler Worte, — die Restitution eines verlorenen Bildes nach blos vermutheten, durchaus unbeglaubigten Copien, und die Anpreisung dieses Productes als echten Christusbildes — welchen Werth, sage ich, diese Frucht der „neuen Wissenschaft" hat, leuchtet Jedermann ein. Was soll man noch über die Nachlässigkeit der Sprache sagen? Worte wie „Urtextur" statt Urtext, „Sektiker", und das Prudelwitzische „unzweifelbar": Sätze, wie folgender „die Krankheit des Abgar war . . . das Podagra — wobei vielleicht die Sehnsucht nach einer politischen Verbindung mit Christus überwog", sind würdige Zierden der „neuen Wissenschaft". Wenn sich schliesslich der Verfasser auf der Rückseite des Titelblattes das Recht der Übersetzung ausdrücklich vorbehält, so ist hiedurch nur sein Mangel an Selbsterkenntniss ebenso beurkundet, als durch seinen Glauben, vorzugsweise berufen gewesen zu sein, damit das Buch von Jesus Christus geschrieben werde.

F. A. L.

Pichler Fritz. Über steirische Heroldsfiguren. Gratz, 1862. 8. 56 SS.

Der Verfasser dieser Schrift, der in kärnthischen und steirischen Zeitschriften schon manchen dankenswerthen Beitrag zur Sittenkunde von Innerösterreich gab, veröffentlicht gegenwärtig eine Frucht seiner heraldischen Studien. Er geht mit den Grundsätzen des Ritter von Mayer an seine Aufgabe und entwirft nach der Einleitung über die Quellen und Bearbeitungen der Heraldik in Steiermark eine Übersicht über die Heroldsfiguren in den Wappen des alten und neuen steirischen Adels. Herr P. hat ein schönes Material in dem Joanneumsarchiv und auf Wanderungen im Lande gesammelt und alle Quellen sorgsam beachtet. Trotz der durch äussere Umstände gebotenen Kürze werden daher seine Mittheilungen allen, die sich mit steirischem Wappenwesen zu beschäftigen haben, oder die eine Auskunft daraus suchen, von Nutzen sein. Hier und da finden sich auch Angaben über die geschichtliche Entwickelung des Wappens hervorragender Landesgeschlechter, wie der Stubenberge, der Saurau eingestreut, welche den Wunsch erregen, dass der Verf. die Wappen der ältesten steir. Adelshäuser geschichtlich bearbeiten möge. Er sitzt an der Quelle und wird auch für die Fragen, welche sich an manche Punkte dabei knüpfen, Rath finden. — Wir wünschen dem Verf. aufrichtig die Anerkennung für sein Streben und den daraus entspringenden Muth zu weiteren Arbeiten.

K. Weinhold.

Bibliographie.

Bullettino del instituto di corrispondenza archeologica Nr. 6—9.

C. Cavedoni. Über Ausgrabungen in und bei Modena, wobei zwei römische Sarkophage (ohne Bildwerke), eine Marmortafel von einem altchristlichen Grabe und das in hartem Stein ausgeführte Bild eines jungen Stiers gefunden wurden. Hübner E., Alterthümer in Spanien.

Bulletins de l'Académie Royale de Belgique 30. année. 2. sér. T. XI et XII. Bruxelles 1861.

Chalon: Tombeau romain ou gallo-romain à Schaerbeek lez-Bruxelles. — Fétis Fr.: Notes sur la découverte recente des plus anciens monuments de la typographie musicale et par occasion, sur les compositeurs belges du quinzième siècle. — Arendt. Des recherches faites dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, pour retrouver le tombeau de Charlemagne. — De Busscher Peintures murales.

Caumont de: Bulletin monumental ou collection de mémoires sur les monuments historiques de France. 3. série, tome 8. 28. vol. de la collection, Nr. 5 u. 6, 1862.

Caumont. Note additionelle sur les raimes de quelques théâtres gallo-romains. — Necrologie gallo-romaine ou excursions dans les musées lapidaires de France. — Blois de A: Note sur l'église St. Croix de Quimperlé. — Authime St. Paul. Notice sur le château d'Anrignac.

Kirchenschmuck. Ein Archiv für kirchliche Kunstschöpfungen und christliche Alterthumskunde. Herausgegeben unter der Leitung des christlichen Kunstvereins der Diöcese Rottenburg. Red. v. Pf. Laib. u. Dek. Dr. Schwarz. VI. Jahrgang 1862, Heft 1—6.

Nr. 1. Gänge durch die Katakomben Roms. — Die Kirchenbrände des Mittelalters. — Verdienste der Benedictiner für den kirchlichen Gesang. — Zur Geschichte der Passionsmelodien. — Klosterkirche Marienrode.

Nr. 2. Disposition der Kirchen. Ministranten und Ministranten kleider. — Über die ältesten liturgischen Gewänder.

Nr. 3. Ausstellung kirchlicher Utensiliengänge durch die Katacomben Roms. — Eine mittelalterliche Pallaausstattung der Klosterkirche in Zwiefalten Eine Albe des heil. Bischofs Konrad.

Nr. 4. Das Restaurationsfieber.—Alter und älteste Form der Crucifixe. — Ein frommer Wunsch in Bezug auf den Altarbau. — Das Antiphonarium von St. Gallen.

Nr. 5. Die heiligen Gräber der Charwoche. — Zwei Bemerkungen über neue Messcaseln. — Wachskerzen in Blechröhren. — Die ältesten Glasgemälde.

Nr. 6. Über die sogenannten Fauxbourdons in der Kirchenmusik.— Noch ein Wort über die Kirchenfarben.

Revue de l'art chretien. Recueil mensuel d'archéologie religieuse, dirigé par M. l'Abbé S. Corblet. VI année. Nr. 1—6. Paris, 1862.

Dassy R. P. Sarcophage Nr. 3 du Musée de Marseille. (Nr. 1.) — Schaepkens A. Des Lanternes. (Nr. 1.) — Auber: Les catacombes considérées comme type primitif des églises chrétiennes. (Nr. 1.) — Grimouard de Saint Laurent. Du Realismus et des Symboles dans l'art chrétien. (Nr. 1 et 2.) — Peintures de M. Flandrin à Saint-Germain-des-Près. (Nr. 1.) — Bertoldi Antonio Sarcophage-autel de l'église saint Zenon à Verone. (Nr. 2.) — Schaepkens A. Quatre sceaux de la province de Limbourg. (Nr. 2.) — Corblet J. Le Lion et le boeuf sculpté aux portails des églises. — Pardiac. Le temps de Noël. — Dusevel H. Sur quelques Sculptures de Lion. (Nr. 3.) — Le Blant Edm. D'un Argument des premiers siècles de notre ère contre le dogme de la Résurrection (Nr. 3.) — Corblet. Sur le Marmites en bronze conservées. (Nr. 3.) — Auber. Symbolisme du cantique des Cantiques. (Nr. 3.) — De Saint-Andeol: Une église cathédrale du V. siècle et son baptistère. (Nr. 4.) — Les Catacombes de Rome au point de vue de la controverse. (Nr. 4.) — Corblet De l'origine de l'Ogive. (Nr. 4.) — Pardiac. Histoire de Saint Jacques le Majeur et du Pélerinage de Compostelle. (Nr. 4.) — Schaepkens Arnold. Anciens dessins de Chandeliers. (Nr. 4 et 5.) — Passy P. Sarcophages du Musée de Marseille. (Nr. 5.) — Corbet Nouvelles particularités sur la sepulture chrétienne du Moyen-âge. (Nr. 5.) — Petit E. L'église du Nogent-lès-Vierges. (Nr. 5.) — Schaepkens, A. Monument funéraire du chanoine Ruyschen. (Nr. 6.) — Grimouard de saint Laurent: La Prière de Marie et le Bon Pasteur. (Nr. 6.) — D'Ayzac F. Zoologie mystique: l'agneau. (Nr. 6.)

Schmidt F. W. Hinterlassene Forschungen über noch vorhandene Reste von den Militärstrassen etc. der Römer in den Rheinlanden. Bonn. 1861. Mit 4 Tafeln.

Aus der k. k Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Ost. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Ost. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Ost. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

N°. 2. VIII. Jahrgang. Februar 1863.

Die Breslauer Sculpturen am Ende des XV. und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Von Wilhelm Weingärtner[1]).

Eine Blüthezeit der Sculptur in Deutschland trat am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ein, die ihren Höhepunkt am Anfang des sechzehnten erreichte. Hervorgerufen wurde diese Erhebung durch das künstlerisch-selbstständige Auftreten der Bildnerei, welche sich zu dieser Zeit zum grössten Theil wenigstens aus dem blossen Dienste ihrer herrschsüchtigen Schwester, der Architectur, freigemacht hatte, deren Vorzüge und Mängel sie in der gothischen Periode in gleicher Weise theilen musste.

Sie hatte in ihrem Gefolge sich schmiegen lernen müssen; daher die gewundene und geschwungene Gestalt, in der sie auftrat; sie war verkümmert zu einer abstossenden Magerkeit, sie musste carikiren und ihr Geberdenspiel übertreiben, wenn sie in der weiten Entfernung von dem Standpunkt des Beschauenden noch zu irgend welcher selbstständigen Geltung gelangen wollte. Eine unselige Mode endlich noch mehr, als der eben besprochene Magddienst knitterte und brach zuletzt ihre Kleidungsstücke in unzählige widerwärtige Falten. Weil sie aber den an sie gestellten Forderungen des Auges auch in dieser Gestalt noch nicht genügen konnte, rief sie ihre gutmüthige und ihre im XIII. und XIV. Jahrhundert in jeder Beziehung überlegene Schwester, die Malerei, zu Hülfe und überzog ihre Flächen nach dem Geschmack der Zeit mit grellen ungebrochenen Farben, welche ihr bei dem Mangel an Schönheit der Gestalt und der Holdseligkeit der Züge wenigstens einen glänzenden und bestechenden Teint verleihen sollten.

Mit einem Wort, die Sculptur des XIII. und XIV. Jahrhunderts hat alle die Eigenheiten, die jede Sculptur, welche im blossen Dienst der Architectur steht, zeigt, im vollen Maasse an sich getragen und ist desshalb der romanischen, welche bei weitem weniger von den Bauformen eingeengt war, unterlegen.

Wo immer die Sculptur sich zu fühlen angefangen hat, da stösst sie die Malerei von sich und fügt sich nicht mehr in die ihr von der Architectur angewiesene Fläche, sondern sucht sich den Ort ihrer Existenz selbstständig und eigenmächtig auf.

Auch die in Rede stehenden Sculpturen meiner Vaterstadt sind jetzt wenigstens von jeder Spur der Bemalung frei: sie befinden sich ziemlich willkürlich eingesetzt an den Aussenmauern unserer Kirchen, und wo sie, wie an der Magdalenenkirche, zur Verzierung des Haupteinganges dienen, stehen sie frei auf Consolen an der Wandfläche, sind von allen Seiten ausgearbeitet und von keiner Archivolte oder einem sonstigen Baugliede eingeengt.

Ganz anders verhielt sich dies, wie bekannt, im Beginn und in der Mitte der sogenannten gothischen Periode. In gebückter dienender Stellung waren die Statuen da angebracht, wo sie dem Zweck des Baumeisters, nicht sich selbst, genügten; bei uns in Deutschland, wie man an der Sebaldus-, Lorenz- und Liebfrauenkirche in Nürnberg oder dem Bamberger Dom und anderen Bauten sehen kann, standen sie in den Gewänden und Archivolten der Thüren; in Italien benutzte man sie wohl gar, wie man am Mailänder Dom und der Marcuskirche zu Venedig sich überzeugen kann, zur Krönung der Strebepfeiler, da, wo bei uns die Kreuzblume sich ausbreitet. Auch bemalt waren sie in dieser Zeit noch, wie unter anderm die an dem Domportal zu Breslau angebrachten, etwa aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts herrührenden Reliefs andeuten. Die rothe dick aufgetragene Farbe ist an der jetzt durch ihr Verschwinden ziemlich undeutlichen Scene aus der Offenbarung rechts vom Eingang noch deutlich zu erkennen, weniger klar ist

[1]) Aus dem Nachlasse des im Jahre 1861 verstorbenen Verfassers.

D. Red.

sie an der Verkündigung und dem Hieronymus auf der linken Seite.

Eine innige und interessante Art der Verschmelzung von Malerei und Sculptur bietet sich uns auf der Nordseite desselben Gebäudes dar. Unter einem Sacellum steht ein starrer, in echt byzantinischem Typus gehaltener Johannes der Täufer mit hageren ausdruckslosen Gesichtszügen, bindfadenartigem schlichten Haar, ziemlich spitzem Bart, eingezogenem, durch die enganschliessende Gewandung kaum angedeutetem Unterleibe, enger Brust, dürren, starren, nach aussen gekehrten Füssen ohne Angabe von Muskeln und Knöcheln und mit einem bis zu den Knieen reichenden Kleide mit senkrechten Falten. An den Fleischtheilen ist der rothe Anstrich, an dem eng anliegenden Gewande eine dunkle Farbe mit Goldstreifen noch deutlich zu erkennen; auch die discusartige Scheibe mit dem triumphirenden Lamm, welche er in der einen Hand hält, zeigt noch Farbenspuren. Die Statue dürfte eine Arbeit aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts sein.

Bei weitem deutlicher treten die Farben bei dem damit in Verbindung stehenden Gemälde an der Wandfläche hervor, einer knieenden, gegenwärtig schon sehr verwaschenen Gestalt mit dunklen Gesichtszügen, wie es scheint in Verehrung der Statue auf der einen und einer stehenden weiblichen Figur, welche die Knieende empfiehlt, mit goldenem Heiligenschein auf der anderen Seite. Der goldfarbige Nimbus der Statue selbst ist an der Rückwand, an welcher Johannes auf einer Console angesetzt steht, gemalt. Der Faltenwurf ist schön und breit, die Haltung der Figuren edel, die Gesichtszüge mild. Bei besserer Erhaltung wäre das Bild geeignet uns einen Begriff von den erst in unserem Jahrhundert übertünchten Wandgemälden in der Krypta der Kreuzkirche zu gewähren, obwohl es erst dem XV. Jahrhunderte angehört. Zugleich documentirt dasselbe für Schlesien die Überlegenheit der Malerei über die Sculptur.

In dieser untergeordneten Stellung musste die Bildhauerkunst, so lange sie nur im Dienst der Architectur stand, verbleiben. Diese Erfahrung bestätigen ausser der frühesten Periode der griechischen Kunstgeschichte und der gothischen Zeit des Mittelalters auch noch in neuerer Zeit die Sculpturen der Rococo- oder Zopfperiode. Auch hier war auf eine fast unbegreifliche Weise die Bildnerei in die Abhängigkeit der Baukunst gerathen und hatte ihre freie Thätigkeit fast ganz aufgegeben. Die Balcone und Attiken der Zopfgebäude des XVIII. Jahrhunderts sind mit Gestalten überladen, die nicht umsonst bis zur wahrhaften Abscheulichkeit den allgemeinen Charakter der Gebäude selbst speciell in ihren Stellungen und Geberden abspiegeln: von einem Ausdruck im Gesicht und natürlichen Motiven in der Bewegung ist bei ihnen kaum mehr die Rede. Selbst in unserer Gegenwart lässt sich der nachtheilige Einfluss der Architectur auf die Bildhauerkunst in der Schule Schwanthaler's und in allen Arbeiten des wackeren Eberhard in München im Verhältniss zu den Leistungen von Rauch und seinen Anhängern in Berlin kaum verkennen.

Jede Kunst und jedes Kunstwerk ist um seiner selbst willen da; das ist ein Grundsatz, auf dessen Befolgung auch die Sculptur und sie gerade vornämlich Anspruch zu machen berechtigt ist. Einer der Zeitpunkte, in welchem man ihr dies Recht zuerkannte, war das Ende des XV. und der Anfang des XVI. Jahrhunderts in Deutschland, jene gewaltige Zeit, welche die Kunst in allen Zweigen in Italien, in Frankreich, in Deutschland zur Reife förderte, jene Zeit, welche die Wissenschaften wach rief, und das Subject gegenüber der dasselbe umgebenden und einengenden Objectivität in jeder Beziehung zur Geltung brachte. Daher treten auch hier in der Kunstgeschichte die Namen des einzelnen Meister und ihre Persönlichkeiten frei in die Schranken; man gibt nunmehr dem Werke der eigenen Kraft, nicht mehr dem der Gesammtheit sich hin. Die gewaltigen Dombauten ersterben desshalb allmählich und bleiben unfertig liegen. Jeder strebt und wirkt nur für sich: jeder Künstler drückt seiner Schöpfung seinen Namen oder noch stolzer wenigstens das Monogramm desselben an die Stirn und verlangt von der Nachwelt Anerkennung oder Verdammung dafür. — Unter solchen Einflüssen sind die grossartigen und zahlreichen Sculpturen Nürnbergs, in dieser Periode bis jetzt fast die einzig allgemein genau bekannten und geschätzten, entstanden. Dass aber auch anderwärts eine auffallende Thätigkeit herrschte, zeigen die einzelnen hier und da bekannt gewordenen Namen und Werke vereinzelter Künstler in Würtemberg, Schwaben, Franken und Sachsen. Dass auch in Schlesien und muthmasslicher Weise desshalb auch in Böhmen rüstige Hände in derselben Zeit sich rührten, hoffe ich durch Aufführung einer Anzahl bisher wenig oder gar nicht beachteter Werke Breslau's, welche ich aufzählen, beschreiben, gruppiren und charakterisiren will, darzuthun. Sehr erfreulich ist es und meine Arbeit erleichternd, dass fast sämmtliche Arbeiten datirt, einige sogar mit Steinmetzzeichen und Monogrammen verziert sind. Namen kann ich trotzdem bis jetzt nicht beibringen, besorge auch, dass es in Zukunft kaum wird geschehen können, da von drei Meistern, welche ich zu unterscheiden glaube, der eine seine Hauptthätigkeit am Rathhaus entfaltet hat, über dessen Entstehung bis jetzt keine Urkunde aufgefunden werden konnte, trotzdem dass die äusseren Theile und selbst die meisten der an dem älteren zu Tage tretenden Bau angebrachten Verzierungen erst am Ende des XV. (etwa 1481) und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts entstanden sind. Der Erker nach dem Fischmarkt heraus trägt den Charakter der gothischen Zopfperiode und die Jahrzahl 1504 an sich.

Noch bei weitem weniger Hoffnung auf Auffindung von Namen gewähren die übrigen näher zu betrachtenden Sculpturen, da sie Werken von Privatleuten angehören. Die gegenwärtig an der Elftausendjungfrauenkirche ange-

brachten Arbeiten sind von dem angeblich von einem Privatmanne erbauten Nikolaithor, die zwischen den Strebepfeilern der Magdalenenkirche befindlichen Statuetten von einer ebenfalls abgebrochenen Begräbnisscapelle entlehnt. Die übrigen Reliefs aber sind Gedenk- und Votivsteine Verstorbener.

Die älteste Arbeit, welche für uns zunächst in Betracht kommt, ist der auf der Nordseite der kleinen Christophorikirche angebrachte, mehr als lebensgrosse Christophorus selbst, welcher an dem neueren und ergänzten Sockel die wohl von einem älteren entlehnte Jahreszahl 1462 trägt. Der Schutzheilige der Kirche stützt sich auf einen oben verästeten, theilweise noch belaubten Stamm, welchen er in der rechten Hand hält. Die linke gänzlich missglückte Hand stemmt er in die Hüfte, ein Motiv, durch welches das Gewicht des auf seiner linken Schulter stehenden sehr winzigen Christkindes, welches in der linken Hand die Erdkugel hält, mit der Rechten segnet, sehr verständig angedeutet ist. Der Kopf des Heiligen trägt scharfe kräftige Züge; Bart und Haar sind lang und lockig, um die Haare windet sich ein turbanartiger Bund. Die Gewandung, welche noch nicht bis zum Knie reicht, ist von dem manierirten knittrigen Faltenbruch, welcher das Ende des sechzehnten Jahrhunderts charakterisirt, noch frei. Der Ausdruck des Gesichtes freilich deutet die Handlung noch zu wenig an: wirft man jedoch einen Blick auf den vielleicht kaum ein Jahrhundert älteren schreitenden Christophorus an der Langseite des Rathhauses, so kann man die Fortschritte der Sculptur in dem dazwischenliegenden Zeitraum erst recht ermessen; noch mehr verdeutlicht uns dieselben der an der Magdalenenkirche angebrachte Christusträger. Der Meister des eben näher betrachteten Werkes ist uns durch kein Werk weiter bekannt; es aber für eine Jugendarbeit des an der Magdalenenkirche und dem früheren Nikolaithor thätigen Künstlers zu halten, scheint gewagt zu sein.

Wir müssen jetzt einen Sprung von mehr als einem Vierteljahrhundert machen, wo dann die Arbeiten Schlag auf Schlag sich folgen und Zeugniss ablegen für die rüstige Kunstthätigkeit dieser Zeit innerhalb der Mauern unserer Stadt. Der Denkstein von 1496 an der Nordseite der Magdalenenkirche, nur wenige Fuss über dem Erdboden eingelassen, interessirt uns vorzüglich wegen des darauf befindlichen Monogramms, eines Andreaskreuzes, auf dessen linker Seite ein A, auf dessen rechter Seite ein V steht, über dem Kreuze aber, mit dem senkrechten Stamm in den Mittelpunkt des Kreuzes treffend ein T [A X V]. Darunter liest man in einer sehr flüchtigen verzogenen Uncial: HOC {OPUS} FOGELER {P (pro) SUIS} DISPOSUIT.

Die Gesichter sind leider bis auf eines fast gänzlich zerstört, die Gestalten selbst aber noch unverletzt. Christus schwebt aus den Wolken herab; seine Füsse ruhen auf der Erdhalbkugel. Zu seiner Rechten und Linken naht von oben je ein Engel, die Posaune des Gerichts am Munde. Je sechs Apostel Jesu erscheinen ihm auf jeder Seite; unter ihnen öffnen sich die Gräber, welchen die Todten entsteigen. Mitten unter ihnen kniet der Stifter mit seiner Frau. Die etwas dürftige Composition, die sehr flache Arbeit und das auch dem Christophorus der Magdalenenkirche eigene Trennungszeichen verräth uns, dass wir hier das ziemlich unbedeutende Erstlingswerk jener an der Magdalenenkirche befindlichen Statuen und vielleicht selbst das Monogramm ihres Urhebers vor uns haben. Dass dieser wiederum mit dem Meister des Nikolaithores identisch ist, werde ich später darthun.

In demselben Jahre (1496) erscheint er uns auf einem Denkstein an der der Nikolaistrasse zugekehrten Seite der Elisabethkirche unfern dem Haupteingange. Auch hier ist seine Arbeit noch immer flach, wenn auch schon etwas tiefer, seine Composition noch dürftig und durchweg wunderbar. Maria als Himmelskönigin empfiehlt sich selbst als Schmerzensmutter, deren Brust von dem zweischneidigen, aus den Lüften herabfahrenden Schwerte durchbohrt wird, einer sie anbetenden Frau. Der Ausdruck der Gesichter ist lobenswerth; der Faltenwurf gegenüber den gleichzeitigen Nürnberger Arbeiten noch weniger gebrochen; die Figuren noch nicht ganz in Lebensgrösse, die Gesichter voll und oval. Offenbar ein Werk desselben Meisters und zwar seine gediegenste Reliefarbeit bietet uns der an der Südseite des Elisabeththurmes befindliche Denkstein mit der Verkündigung vom Jahre 1505. Seine Inschrift lautet: „anno domini 1505 jor am Dinstag in der Fasten ist verschieden der erber hans schultz der ein burger gewest ist, dem got genedig sei."

Die Form des Denkmals ist viereckig, den Schluss nach oben bildet ein geschweifter sehr flacher Spitzbogen. Maria mit jugendlich sanftem ovalen Gesicht kniet vor einem Betpult, die Hand auf das Herz gelegt, mit langem frei über den Rücken wallenden Haar und langem am untersten Ende mehr, als sonst diesem Künstler eigen ist, knitterigem Gewande. Hinter ihr der lange, hagere, zarte, geflügelte Engel, welcher sich leise, mehr schwebend als gehend naht und die Himmelsbotschaft auf einem um einen Stab gewickelten Spruchbande ihr überbringt. In der äussersten Spitze des Bogens wird Gottvater sichtbar, von dessen Munde ein Strahl ausgeht, welcher das Ohr der Maria trifft. Über dem Bogen zwei nur zur Verzierung dienende Engel. Der Eindruck des Werkes, dessen Composition an einer der schönsten niederländischen Bilder gemahnt, ist vortrefflich; auch die Arbeit ist weniger flach als an den früheren Werken und zeigt von einem sicher gewordenen Meissel.

Die Vorliebe für wenig, aber sorgfältig ausgeführte Gestalten bekundet auch dies Werk. Es scheint die letzte uns erhaltene Reliefarbeit dieses Meisters, dessen ganze zu wenig malerische Natur überhaupt wenig für diese Art der Bildnerei geschaffen war. Trotzdem war ich um dieses

letzten Werkes willen geneigt, ihm anfangs auch die trefflichen Arbeiten am Rathhaus zuzuschreiben, überhaupt ihn mit dem dritten Meister für identisch zu halten, indem ich an eine Umwandlung dachte, wie etwa Peter Vischer sie durchgemacht hat, und wie sie bei bedeutenden Künstlern jener Zeit nicht selten war. Die Gleichzeitigkeit der Arbeiten belehrte mich jedoch bald eines Besseren.

Bei weitem noch Erfreulicheres hat unser Künstler in der freien Statue geleistet. Sein grösstes datirtes Werk befindet sich gegenwärtig an dem Strebepfeiler des nördlichen Thurmes der Magdalenenkirche, linker Hand vom Eingange. Auf einer unverzierten Console und zwei darüber gelegten Platten steht sein heiliger schon erwähnter Christophorus vom Jahre 1506. An der Console ist ein vermuthlich nicht auf die Statue selbst bezügliches Steinmetzzeichen, zu dessen Seiten die Buchstaben M und H stehen [M ⋕ H]. Der Stein bildet die Fluthen des Wassers nach. Der Heilige schreitet, von der theuren Last, welche er, ohne es zu ahnen, auf sich genommen hat, niedergedrückt, mit gebrochenen Knieen vorwärts, sich mühsam an einem knotigen langen Baumast aufrecht erhaltend. Auf seiner linken Achsel ruht das sehr winzige Knäblein; die Linke stemmt sein Träger desshalb zum Widerstand auf den kräftigen Schenkel. Der Schmerz der drückenden Last, welche den Riesen überwältigt, ist in den Gesichtszügen und den angestrammten Muskeln trefflich wiedergegeben. Die Gewandung, auch hier nicht bis an das Knie reichend, ist schön, und wenig gebrochen.

Noch etwas älter, nämlich vom Jahre 1487, sind die beiden zwischen den Strebepfeilern des nördlichen Thurmes angebrachten Statuetten: Christus, als ecce homo, und Maria, als mater dolorosa, welche beim Anblick der klaffenden Wunde ihres Sohnes in der rechten Seite, auf welche er sie hinweist, zusammenschauert. Mit der Rechten hält sie das faltenreiche Gewand, welches von hinten schleierartig über den Kopf gezogen ist, in die Höhe, mit der Linken erfasst sie einen Zipfel desselben, um die hervorbrechenden Thränen damit zu trocknen. Christus ist der Situation gemäss mager. Seine Schwäche verkündet selbst die Stellung der Füsse. Seine Vorderseite, ausser dem die Lenden umhüllenden Tuche unbekleidet, tritt aus dem langen, hinten über die Schultern fallenden Mantel hervor. Die Körperlichkeit selbst ist in jeder Beziehung lobenswerth. Mit der Stellung und dem Ausdruck der Maria ist der Meister entweder so wohl zufrieden gewesen, dass er nichts Besseres zu leisten hoffte, oder seine schwache Erfindungsgabe hat ihn verleitet, dieselbe Figur bei der vom alten Nikolaithor entlehnten, gegenwärtig an dem Vorbau der Eilftausendjungfrauenkirche angebrachten Kreuzigung zu wiederholen. Für uns ist dieser Zufall günstig, weil er ausser der Art der Arbeit uns die Identität des Meisters zweifellos macht und vielleicht sogar zur Auffindung des Namens dienen kann.

Zunächst wenden wir uns zur Betrachtung der beiden correspondirenden Statuetten, wie jene etwa von 3 oder 4 Fuss Höhe zwischen den Sterbepfeilern des südlichen Thurmes derselben Kirche, welche wohl zu derselben Zeit gearbeitet sein dürften. Die Behandlung ist hier noch gewandter. Wie jene stehen auch diese, obwohl durch ihre Stellung geschieden, unter sich in Verbindung. David hat so eben den verderbenbringenden Stein seinem Gegner Goliath an die Stirn, an welcher er noch haftet, geschleudert; die Schleuder schwebt noch in der Luft, während der Getroffene schon nach hinten zusammenbricht. Sein Überwinder schaut stolz in etwas zu gespreizter Stellung nach ihm hinüber.

Auch hier hat der Künstler, dem Geschmack seiner Zeit folgend, mancherlei Anachronismen sich erlaubt. David ist unter Anderem fälschlich schon als König mit der Krone auf dem Haupte mit kurzem Unterkleid und einem modernen Königsmantel darüber dargestellt. Sein Gegner aber ist der Kleidung und Bewaffnung nach ein wackerer deutscher Lanzenknecht aus dem Ende des XV. Jahrhunderts. Weniger einleuchtend ist es, warum bei dem Naturalismus des Künstlers und seiner Zeit auf die Verschiedenheit in der Grösse beider Personen keine Rücksicht genommen ist. Der Eindruck des Werkes ist trotz dieser Mängel ein durchaus befriedigender; die Situation und Auffassung des Momentes klar und ansprechend, das Motiv des beim Sinken auf den abgebrochenen Lanzenschaft sich stützenden Goliath anziehend und natürlich.

Die Maria mit dem Kinde links von der Thür schreibe ich dem dritten Meister zu. Die ihr correspondirende, im Styl der italienischen Sculpturen aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts gehaltene Maria Magdalena ist eine an und für sich lobenswerthe, dem Styl der umgebenden Statuen freilich widersprechende Ergänzung, welche als das Werk eines Dilettanten, des Breslauer Kaufmanns Iwan Fedor Andersson, um so mehr Achtung verdient. Sollte es nicht besser sein, wenn man die an der Sacristei derselben Kirche befindliche Maria hierher versetzte, die moderne Arbeit aber in das Innere der Kirche brächte, wo sie mehr zur Geltung kommen würde?

Die beiden unter dem Rundbogen oberhalb der Thür angesetzten Statuen der Maria Magdalena und Johannes des Täufers gehören noch der Mitte der gothischen Periode an und in sofern nicht in unsern Bereich.

Das letzte mir bekannte, in freien Figuren ausgeführte Werk unsers Künstlers ist die Kreuzigung Christi, jetzt an der Eilftausendjungfrauenkirche befindlich, früher an dem zwischen den Jahren 1479 — 1503 erbauten und in dem Anfange der Zwanzigerjahre unsers Jahrhunderts abgebrochenen Nikolaithore angebracht. Christus selbst mehr als lebensgross, hängt an dem gleichfalls sehr hohen Kreuze mit scharf ausgespannten Armen, doch etwas ausgebogenen Knieen. Die Rippen, die Wunde, die Muskeln und die

Knöchel sind stark angedeutet, das Gesicht den Schmerz vortrefflich ausdrückend, Bart und Haar lang, der Körper selbst weder zu mager noch zu stark.

Zur Rechten und Linken am Fusse des Kreuzes stehen Maria, eine genaue Wiederholung derselben Statue an der Magdalenenkirche, und Johannes, statuettenartig und etwa nur 3—4 Fuss hoch, unter schwerfälligen Baldachinen mit geschweiften Bögen. Johannes noch sehr jugendlich, ringt die Hände mit nach dem sterbenden Meister gerichtetem Blicke. Zu beiden Seiten befinden sich sorgfältig ausgeführte Wappen unter architektonischen Verzierungen. Auch hier tritt uns der Meister noch in seiner vollen Eigenthümlichkeit, mit seiner geringen Erfindungsgabe, seiner scharfen Arbeit, der Sorgfalt, welche er den einzelnen Figuren zuwendet, der Vorliebe für kleine Masse, seiner geringen Reliefertigkeit, denn die Wappen selbst sind frei ausgearbeitet und angesetzt, und seinem noch immer mässig knittrigen Faltenwurf, vollständig frei von jeder fremden Nachahmung entgegen, jedenfalls also als ein Mann, welcher berechtigt ist auf eine selbstständige Geltung Anspruch zu machen. —

Wir wenden uns jetzt zu dem zweiten Künstler jener Zeit, den ich direct als einen Antipoden des ersteren zu bezeichnen wage. Seine Hauptstärke bekundet er schon im Gegensatz zu jenem im Relief. Seine Art der Ausführung ist ebenfalls von der Weise des Ersteren sehr verschieden: er arbeitet tief und gewaltig in den Stein hinein; es ist eben nichts Seltenes, dass zwei auch drei Personen bei ihm hinter einander zu stehen kommen, oder dass eine Person fast frei aus dem Hintergrunde hervortritt. Desshalb liebt er auch doppelte und dreifache Hintergründe und hergiges über einander gelagertes Terrain. Eine besondere Vorliebe bekundet er in Anbringung einer Burg, hoch auf einem steilen Felsen gelegen. Leidet die Composition des früheren Künstlers an Dürre und Personenmangel und vermeidet er es sorgfältig, mehr Personen anzubringen, als zur Handlung unbedingt nothwendig sind, so liebt dieser es, so viele, als nur der Raum irgend gestattet, hineinzuziehen. An Motiven ist er reich, aber dieselben verschwinden beim ersten Anblick vor der Menge der Handelnden; seine Arbeiten verwirren desshalb bei der ersten Betrachtung und befriedigen erst bei näherem Eingehen. Es geht durch seine Schöpfungen ein gewisser romantischer Zug. Die Natur wollte ihn zum Maler machen, aber die Umstände schufen einen malenden Bildhauer aus ihm. Seine Hinneigung zum grössten Maler seines Vaterlandes und seiner Zeit, zu Albrecht Dürer, ist daher keine Zufälligkeit, sondern tief in seinem innersten Wesen begründet. Seine im Verhältniss zu dem dritten Meister wenig zahlreichen uns erhaltenen Reliefe kommen mir vor wie in Stein ausgeführte Kupferstiche des Altmeisters deutscher Kunst und Art, Albrecht Dürer's. Auch sein Faltenwurf ist dem dieses Künstlers ähnlich: er ist so scharf und knitterig, wie nur der irgend welcher Nürnberger Werke in derselben Zeit. Auf die Umrahmung verwendet unser Künstler wohl absichtlich keine Sorgfalt; seine Arbeiten haben kaum einen Rand zur Umschliessung. Wie häufig bei geistig sehr begabten Naturen, ist seine Ausführung mangelhaft und sorglos, sein Meissel noch unbeholfen. Idealfiguren will er nicht schaffen, aber in Gesicht, Haltung und Kleidung charakteristische individuelle Gestalten. Schade, dass er nicht mehr wirken konnte, oder dass das, was er geschaffen hat, im Laufe der Zeit grossentheils untergegangen ist. Naturen wie diese, kann nur ein langer Zeitraum und eine rastlose Thätigkeit zur vollen Ausbildung und Vollendung fördern und nur eine lange Reihe von Werken das Auge der Mitwelt über ihren Werth öffnen. Bis jetzt habe ich mit Sicherheit nur zwei Werke von ihm herrührend aufzufinden vermocht; von einem dritten ist mir seine Urheberschaft oder wenigstens sein Einfluss wahrscheinlich, von einem vierten möglich erschienen. Vielleicht hat es in der Provinz verstreut noch Sicheres von ihm.

Sein erstes sicheres, in vieler Beziehung jedoch noch sehr unvollkommenes Werk ist an der dem Ohlaufusse zugewandten Seite der kleinen Christophorikirche gegenwärtig in einem sehr traurigen Zustande eingelassen. Man liest daran: anno domini 1506 in die Jubilate obijt Hieronymus Krebel Miles, cujus anima Requiescat in pace — Amen. — An der Console findet sich die Jahrzahl 1509, welche dem Styl nach das Jahr der Entstehung des Reliefs bezeichnet. Christus sinkt in einer Gebirgsgegend am Fusse eines Felsens, auf dessen Gipfel eine Burg steht, unter der Last seines Kreuzes zusammen. Ein Henker von furchtbarer Gestalt, eine Hahnenfeder auf dem Hut, sucht ihn mit Hilfe eines um Christi Leib geschlungenen Strickes emporzureissen, indem er seinen Fuss auf Jesu Knie stemmt; ein zweiter hebt unterdessen an dem hintern Ende des Stammes; ein dritter, eine wahre Furie mit sich sträubenden Haaren, treibt den Erschöpften durch einen Geisselschlag an. Johannes fängt die ob diesem Gräuel zusammenbrechende Maria in seinen Armen auf. — Dies der wahrhaft dramatische Vorgang. — Im Vordergrunde kniet in einiger Entfernung der Verstorbene in voller kriegerischer Rüstung vor dem Gemarterten. Oben aber beginnt er hoch zu Ross, vor dem sich ein nicht mehr zu erkennendes Ungethüm wälzt, so eben seinen Todesritt aus seiner Bergfeste. — Also hier sogar eine in jener Zeit nicht seltene Vereinigung zweier Handlungen. Zum Überfluss sind noch zwei Statuetten auf Consolen an den Seiten des Denksteins angebracht, welche fast bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt sind.

Der Gesammteindruck wird durch die etwas leichte Ausarbeitung und die starke, entstellende Beschädigung sehr beeinträchtigt. Im Ganzen aber zeigt dies Denkmal die volle Eigenthümlichkeit und übersprudelnde Erfindungsgabe seines Urhebers. In noch grösserem Masse ist dies

bei seinem zweiten vollendeteren Werke, einer Kreuzigung, ziemlich hoch an der schmalen Ostseite der Magdalenenkirche angebracht, der Fall. Die auf die Anfertigung zu beziehende Jahreszahl ist auch hier wiederum auf der Console eingehauen und weist 1508. Der zusammenbrechende Körper Jesu wird mit Tüchern, welche unter den Armen durchgezogen sind, von einem hinten über den Kreuzstamm langenden Manne sorgfältig herabgelassen und sinkt in Johannes und des Joseph von Arimathia Arme. Eine zahlreiche Menge von Personen, jede durch irgend welchen kleinen Zug mit der Haupthandlung in Verbindung gesetzt, stehen theilnahmsvoll umher, darunter aber nur eine weibliche weinende Figur. Die Köpfe sind sämmtlich originell und charakteristisch; die Juden, in Geberde und Kleidung dem Zeitcostüm entsprechend, scharf hervorgehoben. Die Gegend ist auch hier hügelig, die beliebte Veste ist nicht vergessen. Die Arbeit ist scharf und sehr tief, so dass zwei, auch drei zur Hälfte und mehr ausgearbeitete Personen hinter einander zu stehen kommen.

Diesem Denkmal in gewisser Beziehung verwandt, doch von Dürer's Einfluss noch wenig oder gar nicht berührt, ist ein Denkstein auf der Südseite der Elisabethkirche mit der Inschrift: „1491 — am Sonntag vor anthoni ist gestorben Hedwigis Christoff rintfleischyn, des Erbarn marcus tochter". Dass die Arbeit später ist, als die angegebene Jahreszahl, beweist eines Theils der Abschluss dieses Steines, welcher dem Fensterschluss des mit der Jahreszahl 1506 versehenen Rathhaus-Erkers nach dem Fischmarkt entspricht, ferner die der allerspätesten Architectur des 16. Jahrhunderts gleichende architektonische ästige und knotige Verzierung, auch der Faltenwurf macht es wahrscheinlich.

Mit der Arbeit des eben betrachteten Meisters hat es die hügelige Gegend, die mehrfach erwähnte Burg und die Tiefe des Reliefs gemeinsam. An dem Reichthume der Composition, Mannigfaltigkeit und Charakteristik der Gesichter jedoch steht es ihm nach und neigt sich zu dem dritten Meister auch in dem architektonischen Aufbau der Gruppen. Ich bin daher ungewiss, ob ich es nicht lieber dem Letzteren zuschreiben und ein Schülerverhältniss zu dem zweiten Meister voraussetzen soll, wodurch sich jene Gemeinsamkeiten mit ihm von selbst erklären würden.

Jesus und Maria, am untern Rande auf beiden Seiten des Steines stehend, empfehlen drei Personen der Obhut Gottvaters, welcher auf einem etwas schwerfälligen gothischen Sessel, der auf einem wunderlichen Wolkengeringel fusst, herabschwebt. Zu seiner Rechten und Linken beleben eine Reihe musicirender Engel die Scene. — In der Bildung der Gestalten lässt sich eine Hinneigung zum Edlen und Idealen nicht verkennen. Die Arbeit ist nicht so übertrieben tief und hart, wie die bei den vorhergehenden Werken.

Mit grösserer Wahrscheinlichkeit für ein Stück des zweiten Meisters halte ich die auf der Nordseite derselben Kirche sehr hoch angesetzte stark beschädigte Statuette: Jesus von Pilatus dem Volke vorgestellt. Die am Sockel hinlaufende Schrift konnte ich von unten nicht entziffern. Jedenfalls bekundet diese Arbeit für freie Statuen keine sonderliche Begabung. (Schluss folgt.)

Der romanische Speisekelch sammt Patene im Schatze des Stiftes St. Peter in Salzburg.

(Mit einer Tafel.)

Bis zum Beginne des XIII. Jahrhunderts — dem Zeitpunkte, in welchem den Laien der lateinischen Kirche bei der Spendung des Abendmahles der Kelch entzogen wurde, gab es für die Darreichung der Communion unter beiden Gestalten eine besondere Gattung von Gefässen, welche die Bezeichnung Speisekelche erhielten. Sie waren umfangreicher als die gewöhnlichen Priesterkelche, damit in der Regel zu gleicher Zeit einer grösseren Anzahl Gläubigen das heilige Abendmahl gespendet werden konnte, und an der Kuppa mit doppelten Handhaben versehen, damit den Diaconen der Gebrauch derselben erleichtert war. Die Gläubigen tranken dagegen nicht das Blut Christi wie aus einem Becher, sondern saugten dasselbe mittelst kleiner Röhrchen (Fistulae) aus den Speisekelchen auf. Im Verhältnisse zu den letzteren standen die zur Darreichung der Hostien bestimmten Patenen oder Hostienschüsseln. Auch diese waren grösser als die zu den Priesterkelchen gehörigen Patenen und an einzelnen Orten gleichfalls mit Handhaben versehen, um sie besser und sicherer handhaben zu können [1]).

Zu der erwähnten Gattung von Kelchen gehört ohne Zweifel der Speisekelch sammt Patene und Fistula, die heute in dem Schatze des Stiftes zu St. Peter in Salzburg aufbewahrt werden. Der Kelch (Fig. I), $9\frac{1}{2}$ Zoll hoch und in einem Durchmesser von 8 Zoll am obern Rande der Kuppa, ist aus vergoldetem Silber angefertigt. Die Fläche des kreisrunden und am äussern Rande mit Steinen verzierten Fusses schmücken zwölf umgestürzte Bogenreihen, die gegen den Knauf zu strahlenförmig zusammenlaufen und in denen aus einer thurmartigen Architectur en relief die Brustbilder von zwölf männlichen Gestalten mit Palmen in den Händen sichtbar sind. Auf diesem Fusse ruht, und zwar von demselben nur durch den aus Krystall geformten runden Nodus getrennt, die Kuppa, die jedoch abweichend von der Gestalt der gewöhnlichen romanischen Kelche, sich der Vasenform nähert und in dieser Beziehung zu den eigenthümlichsten Erscheinungen unter den liturgischen Gefässen dieser Gattung gehört. Auch die Ausschmückung der mit zierlichen Henkeln versehenen Kuppa ist ähnlich wie jene des Fusses. In zwölf ovalen Feldern der untern Hälfte sind gleichfalls en relief zwölf männliche, als Propheten

[1]) Vergl. Jahrb. der k. k. Central-Commission III. 2 die Abhandlung über den romanischen Speisekelch des Stiftes Wilten.

A. Camesina del.

Photo-Typographie aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien. 1863.

erkennbare Gestalten angebracht, die theils aufwärts schauen, theils mit erhobener Hand hinaufweisen. Die Fläche des obern Theiles der Kuppa ist dagegen mit zwei Inschriftstreifen geschmückt, worauf die leoninischen Verse zu lesen sind.

Praescia priscorum suspirant vota virorum
Us sacer hic sanguis restauret quod negat anguis.

Unterhalb dieses Inschriftstreifens läuft um die Kuppa ein Zierband herum, das mit Ornamenten ausgefüllt ist, ein. Die niellirten Inschriften der zwei erwähnten Streifen lauten:

Mors est indignis haec caena, salusque benignis
Qui carnem nudam malus accipis, aspice Judam:

ferner

Peccati morbis hoc agno solvitur orbis.

Zu bemerken ist noch, dass die Fläche innerhalb der Rundbögen mit zarten Verzierungen gemustert und Christus eben in dem Momente dargestellt ist, wie er mit Judas das Brot in die Schüssel taucht.

(Fig. 1)

welche in ihrer Form an cuvische Inschriften erinnern und auch lange Zeit hindurch für eine derartige Inschrift gehalten wurden. Von kundiger Seite ist mir jedoch mitgetheilt worden, dass diese Zeichen keine Lösung zulassen und nur den Charakter ganz willkürlich gestalteter Verzierungen haben.

Die Patene (Taf. I) zeigt auf der einen Seite eine Vertiefung in Form einer 13 blätterigen Rose. Innerhalb der Rundbogen erblickt man in feiner Gravirung Christus mit den zwölf Aposteln dargestellt, hierauf zwei Inschriftstreifen und den Raum zwischen den beiden Letzteren als Abendmahltisch benützt, worauf Brote von mannigfacher Form liegen. Den Mittelraum nimmt sodann das Agnus Dei

Ausserhalb der Rose umgibt die ganze Abendmahlscene ein dritter darauf bezüglicher Inschriftstreifen mit den Worten:

Haec duodena cohors tit hoc in munere concors
Hic pia vita datur tetra mors hoc pane fugatur
Pectore tractatur, quod visu vite negatur
Est caro non panis qua mens reparetur inanis.

Am äussern Rande der Patene wiederholt sich durch vier Engelsbüsten unterbrochen der ornamentale Rand des Kelches mit denselben bisher für cuvische Inschriften gehaltenen Zeichen. Die Rückseite der Patene ist glatt und ohne jede Verzierung. Der Durchmesser der Patene beträgt 10½ Zoll. Die zu dem Kelche gehörige Fistula besteht aus einem

dünnen, innen ausgehöhlten Röhrchen, an welchem eine Handhabe angebracht ist.

Zieht man den Kunstcharakter des Kelches und der Patene in Betracht, so ist auffallend wie derb und roh die getriebenen Figuren des Kelches gestaltet sind. In ihrer Darstellungsweise noch strenge an den typischen Charakter der romanischen Kunstepoche festhaltend, sind sie aber von einer so ungelenken, handwerksmässigen Hand modellirt, dass sie den Eindruck einer Schablonen-Arbeit machen. Mit mehr künstlerischem Sinne und mit grösserer Zartheit im Ausdrucke sind die figuralischen Gravirungen der Patene behandelt. Was den Zeitpunkt der Anfertigung des Kelches und der Patene anbelangt, so dürfte hiefür der Schluss des XII. Jahrhunderts anzunehmen sein.

K. W.

Die Baudenkmale zu Mühlhausen (Milevsko) in Böhmen.

Von Dr. Erasmus Wocel.

(Schluss.)

Das von Georg v. Milevsk gegründete Prämonstratenser-Kloster erhob sich in einiger Entfernung von dem Städtchen Mühlhausen am Rande des grossen Klosterteiches, dessen Spiegel einen Flächenraum von 22 Morgen und 460 Quadratklafter bedeckte, der aber gegenwärtig trocken gelegt und in eine Wiese umgewandelt ist. Den Besucher, der den weitläufigen Vorhof des ehemaligen Klosters betritt, fesseln vor Allem die beiden hochgestreckten Thürme, welche die Façade flankiren. An die Südseite der Basilica schliesst sich das einstöckige ehemalige Conventsgebäude an, das, ein Viereck bildend, mit seinen Kreuzgängen einen Hof umgibt.

Eine Abtheilung dieses Baues dient gegenwärtig den Wirthschaftsbeamten zur Wohnung; der rückwärtige Theil desselben wird als Bräuhaus benützt. An der Nordseite der Kirche erhebt sich das vormalige Prioratshaus, welches jetzt von dem Dechant von Mühlhausen und seinen Capläuen bewohnt wird.

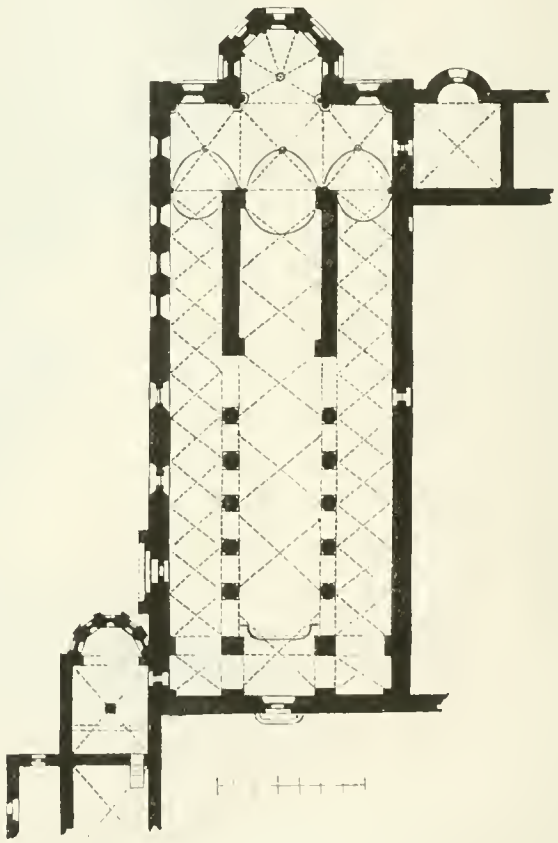
Sowohl der Convent als das Prioratshaus wurden, wie aus der vorangeschickten historischen Übersicht erhellt, im XVII. Jahrhunderte aufgeführt und stellen sich als gewöhnliche anspruchlose Bauten dar, deren nähere Schilderung nicht in den Rahmen dieser Darstellung gehört.

I.

Die Basilica.

Die gegenwärtige Dechanteikirche zu Maria-Heimsuchung, die ehemalige Klosterkirche, gehört zu jenen Denkmalen des romanischen Styles in Böhmen, welche sich, in ihren Hauptbestandtheilen wenigstens, beinahe vollständig bis auf unsere Tage erhalten hatten, und nimmt, wenn man die Ausdehnung der Bauanlage in Betracht zieht, den ersten Platz unter denselben ein. Wohl erhebt sich im westlichen Theile Böhmens ein zweites viel grossartigeres Baudenkmal dieser Art, dessen Gründung gleichfalls dem XII. Jahrhundert angehört, nämlich die Basilica des Prämonstratenserstiftes Tepl; dieselbe ist aber in ihrem Innern so umgestaltet und durch moderne Zuthaten so umwandelt, dass sie auf den Beschauer mehr den Eindruck des charakterlosen Eklekticismus der Neuzeit als den der ehrwürdigen Vorzeit übt.

Den Grundriss der Basilica, Fig. 1, bildet ein langgestrecktes Rechteck, an dessen Ostseite das im Style der



(Fig. 1.)

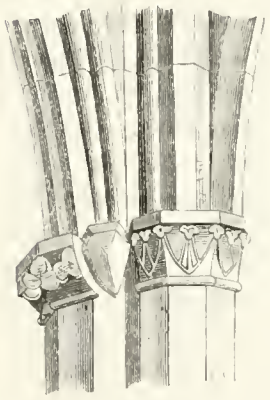
Frühgothik aufgeführte Querschiff und das aus dem Achteck gefügte Sanctuarium hervortritt. Das Mittelschiff wird durch 10 Rundsäulen, 2 Pfeiler und 2 Scheidemauern von bedeutender Ausdehnung von den Abseiten geschieden; diese mit den ursprünglichen romanischen Kreuzwölbungen überdeckten Seitenschiffe setzen sich längs den Scheidemauern des Mittelschiffes fort und münden in das zu gleicher Höhe mit dem Mittelschiffe emporsteigende Querschiff.

Die Länge der Basilica beträgt im Lichten 187 Fuss
davon entfällt auf die Vorhalle . . . . . 11½ „

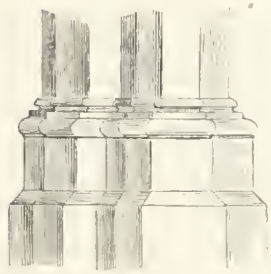
auf jeden der beiden die Thürme stützenden Pfeiler . . . . . 6 Fuss
Das Mittelschiff beträgt . . . . . 122 „
das Querschiff . . . . . 25½ „
der Oberchor oder das Sanctuarium . . . . 22 „
Die Breite des Kirchenraumes beträgt im Lichten . . . . . 57 „
und zwar die des Mittelschiffes . . . . . 21½ „
die Dicke der Scheidemauern . . . . . 4½ „
der Seitenschiffe zusammen . . . . . 31 „

Das Mittelschiff bildet mit dem gleich hohen, über die beiden Abseiten sich bedeutend erhebenden Querschiffe die Figur des Kreuzes, welche an der Aussenseite des Baues sich deutlich darstellt (s. Tafel II), während dieselbe, da die Querarme über die Seitenschiffe nicht vortreten, im Grundrisse nicht wahrgenommen wird. Die zwei mächtigen Pfeiler an der Westseite bilden die Stützen der Thürme, welche sich zu beiden Seiten der Façade erheben. Der zwischen den Pfeilern angebrachte Musikchor ist ein neuerer Anbau und rührt von der im Jahre 1648 unternommenen Renovirung des Baues her. Die kurzen, stämmigen Säulen, die das Mittelschiff von den niedrigen Seitenschiffen scheiden, charakterisiren diesen Bau als eine Säulenbasilica. Beim Eintritte in die Kirche fällt es Jedem auf, dass diese Säulen mit ihren kurzen massiven Schäften ohne Vermittlung der Basis aus dem Fussboden emporsteigen (vgl. Taf. II) und es drängt sich die Vermuthung auf, dass man den Fussboden der Kirche in späterer Zeit so erhöhte, dass dadurch die Säulenfüsse verdeckt wurden. Bei näherer Untersuchung gewahrt man auch in der That, dass sich an den zwei östlichen Säulen die Reste einfacher, durch eine Schmiege und einen Wulst gebildeter Säulenfüsse erhalten haben, welche anzudeuten scheinen, dass die Säulenbasen nicht genau in der horizontalen Fläche lagen, welche durch den erhöhten Fussboden der Kirche hergestellt wurde. Das Capitäl jeder Rundsäule besteht aus einem nach Art des dorischen Echinus gebildeten Viertelstabe, welchem in gleichen Abständen vier herzförmige Knollen vorgelegt sind. Ein einfacher Ring scheidet dieses Capitäl von dem Schafte, während eine Deckplatte dasselbe überdeckt und die Stütze der Rundbogen bildet, welche sich von derselben zu den nächsten Trägern der Arcadenbogen hinüberschwingen. Die hohen bis an die Deckenwölbung reichenden Scheidemauern an der Ostseite des Mittelschiffes sind durchaus nackt und bloss, an ihren beiden Enden von pilasterförmigen, wahrscheinlich aus der Zeit der im Jahre 1648 unternommenen Renovirung herrührenden Streifen eingefasst. Derselben Zeit gehört auch das Gewölbe des Mittelschiffes an. Dass dieses Schiff ursprünglich nicht gewölbt, sondern mit einer hölzernen Decke überdeckt gewesen, ergibt sich aus der Anlage der in der nördlichen Mauer desselben angebrachten schmalen, nach innen und aussen sich ausweitenden Rundbogenfenster, von denen zwei beinahe in der Fortsetzung der Durchschnittslinie der Arcadenstützen, d. h. an jenen Stellen angeordnet sind, an welchen den statischen Gesetzen gemäss die Stützen oder Kämpfer des Kreuzgewölbes hätten angebracht werden müssen, wenn ein solches Gewölbe in der ursprünglichen Anlage vorhanden gewesen wäre. In den beiden Seitenschiffen hat sich das alte gurtlose Kreuzgewölbe erhalten, das südliche, an das ehemalige Conventsgebäude anstossende Seitenschiff hat keine Fenster, das nördliche aber wird durch drei runde, der Gründungszeit angehörige Fensteröffnungen und durch zwei im XVII. Jahrhundert ausgebrochene Fenster erhellt.

Die Seitenschiffe und das von der kahlen Mauer begrenzte Mittelschiff münden in das hohe und lichte Querschiff ein, welches ebenso wie das fünfseitige Presbyterium das Gepräge des frühgothischen Styles weiset. Dieses Querschiff enthält drei Gewölbjoche, von denen das mittlere die regelmässige Quadratform hat, die beiden anstossenden aber oblonge Rechtecke bilden. Aus jedem der beiden in das Querschiff ragenden Ecken der Chornische tritt ein massiver Bündelpfeiler in die Vierung vor, dessen hohe Basis sich in zwei Absätzen erhebt, welche durch Abschrägung der Kanten und durch sich verkröpfende Wulste und Hohlkehlen (Fig. 2, *a*) abgegrenzt werden. Die Capitäle der einzelnen an die Pfeilerkerne sich anschliessenden Polygonaldienste sind mit Knospenstengeln und mit Kleeblättern geziert: auf die schmalen Deckplatten dieser den Übergangsstyl charakterisirenden Capitäle senken sich die einfach profilirten, der Periode jenes Styles entsprechenden Gurtbogen herab (Fig. 2, *b*), welche schmale sich verkröpfende Platten überdecken. Auf ähnliche Weise stellen sich die gegenüberstehenden, aus den beiden Scheidemauern in die Vierung vortretenden Bündelpfeiler dar. An den beiden Ecken des Querschiffes treten schlanke Halbpfeiler vor, die aber nicht bis zum Boden sich herabsenken, sondern auf Consolen aufruhen, deren eine keilförmig gestaltet ist, die andere aber mit Schilfblättern geziert sich darstellt (Fig. 3, 4). An die Polygonalwinkel des Presbyteriums schmiegen sich hohe Stangensäulen, deren mit Knospenstengeln gezierte Capitäle die Stützpunkte bilden, von denen die einfach profilirten Kreuzrippen zu dem schön ornamentirten Schlusssteine der Deckenwölbung emporsteigen.

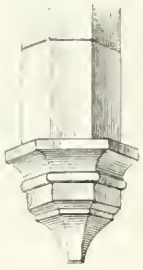


(Fig. 2, *b*.)

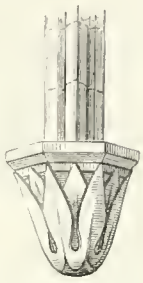


(Fig. 2, *a*.)

Die nördliche Travée der Kreuzvorlage wird von zwei schmalen Spitzbogenfenstern beleuchtet, deren Gewände



(Fig. 3.)



(Fig. 4.)

durch Rundstäbe und Hohlkehlen zierlich gegliedert sind; auf ähnliche Weise sind die fünf Fenster in der Apsis des Presbyteriums und das an der Ostseite der südlichen Travée des Querschiffes befindliche Fenster gebildet; blos die einfache, im frühgothischen Style ausgeführte Umrahmung des Masswerkes dieser Fenster hat sich erhalten.

Die Kirche hat 3 Eingänge. Jener der westlichen Frontseite rührt aus dem XVII. Jahrhunderte her; der Haupteingang im nördlichen Seitenschiffe hat sich jedoch in seiner primitiven romanischen Form erhalten; eine dritte Thür führt aus dem ehemaligen Klosterkreuzgange in das südliche Seitenschiff. — An das südliche Travée des Querschiffes schliesst sich die Sacristei an, deren Mauerwerk wahrscheinlich durch einen Brand verwüstet, und daher in späterer Zeit, wie der Augenschein lehrt, restaurirt wurde. Diese bildet ein regelmässiges Viereck, aus welchem an der Ostseite eine halbrunde Apsis hervortritt, welche diesem Raume das Gepräge der romanischen Periode verleiht. Das in der Apsis ausgebrochene Fenster ist eine barbarische Zuthat des XVII. Jahrhunderts.

Die Bauart des Sanctuariums hat eben so wie die des Querschiffes den Charakter des Übergangsstyles, wie er sich in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, zumal in Böhmen und Mähren entwickelt hatte. Die Richtigkeit dieser Angabe wird insbesondere durch die Vergleichung des Sanctuariums zu Mühlhausen mit jenem der Klosterkirche zu Tišnovic bestätiget. In beiden gewahrt man dieselbe Profilirung der Gewölbrippen und dieselbe Anordnung der vortretenden Wandpfeiler, in beiden erheben sich langgestreckte Halbsäulen mit Knospencapitälen in den Winkeln des Chorpolygons zwischen den schmalen, mit Spitzbogen überhöhten Fenstern, und der aus dem Achteck geschlossene Altarchor erhebt sich in beiden blos um eine Stufe über den Boden des übrigen Kirchenraumes [1]).

Da nun die Erbauungszeit der Klosterkirche zu Tišnovic (das Jahr 1239) durch Urkunden sichergestellt ist, so kann mit Recht angenommen werden, dass die Erbauung des Sanctuariums und des Querschiffes zu Mühlhausen derselben Zeitperiode angehört. Diese beiden Bestandtheile des Baues wurden somit um beiläufig 50 Jahre später aufgeführt, als der westliche Theil der Basilica, und es entsteht nun die Frage, ob das Querschiff mit dem Sanctuarium zur ursprünglichen Bauanlage gehört, d. h. ob der Bau, von Westen nach Osten fortschreitend, sich so in die Länge gezogen, bis die östlichen Theile desselben unter dem Einflusse des gothischen Styles entstanden, oder ob an der Stelle des ursprünglich romanischen Chores in späterer Zeit die gegenwärtigen frühgothischen Bestandtheile der Kirche aufgeführt wurden. Abgesehen davon, dass der Bau einer Kirche gewöhnlich im Osten, in der Nähe der Stelle, wo der künftige Altar stehen sollte, seinen Anfang nahm, finden wir, dass sich noch gegenwärtig an den Südarm des Querschiffes ein Überrest des ältern romanischen Baues jenes Theiles der Kirche anschliesst, nämlich die Sacristei, aus welcher, wie oben erwähnt wurde, die halbrunde Apsis hervortritt. Da nun nicht angenommen werden kann, dass man an ein gothisches Sanctuarium eine Sacristei oder Capelle im romanischen Style angebaut hätte, so muss daraus geschlossen werden, dass das ursprüngliche Presbyterium der Kirche gleichfalls im romanischen Style aufgeführt war. An die Sacristei schloss sich das Klostergebäude an, welches, wie Gerlach berichtet, im J. 1190 vom Feuer zerstört wurde. Wahrscheinlich erstreckte sich der Brand auch über den östlichen Theil der Basilica und richtete an demselben so arge Verwüstungen an, dass diese Partie der Kirche am Anfange des XIII. Jahrhunderts wieder aufgebaut werden musste, bei welchem Baue die damals sich entwickelnden Normen der Gothik massgebend waren.

Die bis zur Deckenwölbung reichenden, den östlichen Theil des Mittelschiffes von den Abseiten scheidenden Mauern sind die Seitenmauern des ehemaligen Mönchs- oder Unterchores. Im Oberchore und zwar in der Apsis desselben befand sich der Sitz des Abtes und der Würdenträger des Klosters; vor demselben erhob sich, um einige Stufen erhöht, der Altar; in dem von dem Oberchore durch Cancellen abgeschlossenen Unterchore nahmen die übrigen Mönche ihre Plätze ein. Wir gewahren hier dieselbe Anordnung des Chorraumes, die sich, nach dem Vorbilde der ältesten Basiliken Roms, in der Anlage der Klosterkirchen des Mittelalters offenbart. Auf ähnliche Weise ist der Mönchschor auf dem Plane der Abteikirche zu St. Gallen (v. J. 820) und auf dem Plane der Abtei Clairvaux angedeutet. Insbesondere ist es die Kirche der letztgenannten Abtei, die in der Anordnung ihres Chorraumes mit der Choranlage der Mühlhausner Basilica auffallend übereinstimmt [1]). Der Unterchor der Klosterkirche zu Clairvaux ist eben so wie in unserer Basilica, jenseits der Kreuzvorlage im östlichen Theile des Mittelschiffes angeordnet und nimmt vier Travéen

[1]) Vergl. Wocel, die Kirche des Cistercienser-Nonnenklosters Porta coeli zu Tišnovic, im Jahrb. der k. k. Central-Commission III. Bd.

[1]) Vergl. den Plan der Klosteranlage zu Clairvaux in Viollet-le-Duc, Dictionn. de l'architect. I, 267.

ein, während derselbe zu Mühlhausen die noch immer sehr bedeutende Ausdehnung von drei Travéen hatte. Der Mönchschor erstreckte sich überdies auch in das Querschiff und bot somit einen hinreichenden Raum zur Aufnahme einer ansehnlichen Menge von Mönchen dar. Derselbe war in der Regel durch Schranken von den Abseiten und (seit dem XIII. Jahrhundert) durch einen hohen Lettner vom westlichen Theile des Mittelschiffes abgeschlossen, so dass die im Chore befindlichen Mönche von den im westlichen Theile des Mittelschiffes und in den Abseiten versammelten Laien nicht gesehen werden konnten. Die hohen festen Scheidemauern des Mönchschores zu Mühlhausen stellen sich daher als ungewöhnliche eigenthümliche Anlagen dar, die zum Zwecke der völligen Absonderung der betenden Mönche aufgeführt sein mochten. Da nämlich dieser Chor doch hohe Cancellen von dem westlichen Theile des Mittelschiffes und überdies jeder Seitenarm des Querschiffs durch Schranken von den Seitenschiffen abgeschlossen war, so wurde dadurch eine vollständige Isolirung desselben bewirkt. Allerdings wurde durch den hohen Lettner und die Scheidewände des Mönchschores den Laien der Anblick des Hochaltars und des Sanctuariums entzogen; aber die Klosterkirche des Mittelalters war nicht für Laien, sondern für die oft sehr zahlreiche Klostergemeinde bestimmt. Die im Chore eingeschlossenen Mönche sollten und durften nicht von den in den übrigen Räumen der Kirche versammelten Gläubigen gesehen werden; diese hörten nur den Gesang und das Gebet der Klostergeistlichen, sie erblickten blos den Mönch, der auf den Lettner gestiegen war, um das Evangelium und die Epistel zu lesen, und konnte den Altar nur dann erschauen, wenn der Vorhang von der Thüre des Lettners weggezogen wurde. Die Anwesenheit der Laien in der Klosterkirche war im Grunde eine Nebensache, für dieselben waren die Pfarrkirchen und die vielen, das Kloster umgebenden Capellen bestimmt. Das Schiff und die Abseiten einer Klosterkirche waren vorzugsweise den zahlreichen Gästen, Pilgern und jenen Unglücklichen vorbehalten, welche in jenem geweihten Asyle sich vor der strafenden Hand des Richters zu verbergen suchten und in dem Kirchenraume oft ganze Tage und Nächte zubrachten [1]).

Die Altäre, Kanzel und das übrige Mobiliare der Basilica rühren insgesammt aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert her und bilden einen grellen Gegensatz zu dem alterthümlichen Typus des Baudenkmals. Zudem wurden in neuerer Zeit die Schäfte der 10 Rundsäulen indigoblau angestrichen und stellen sich als trauernde Zeugen der Verkommenheit des Geschmackes und des Abgangs jeglicher Verständniss der christlichen Kunstform dar.

Der Fussboden der Kirche ist mit Sandsteinplatten gepflastert und enthält blos zwei Grabsteine mit lateinischen Inschriften des XVIII. Jahrhunderts; der eine derselben liegt vor dem Hochaltare und bezeichnet die Gruft der Äbte, der andere mit der Aufschrift: „Beati mortui, qui in Domino moriuntur, Joann. C. XI. V. XIII. MDCCXVIII“ ruht über der Krypta der Klostermönche.

Das Mauerwerk des romanischen Theils der Basilica ist aus Bruchsteinen von Gneiss und Granit aufgeführt, blos die Gewände der Fenster und die Säulen sind aus Hausteinen gefügt; hingegen ist der spätere gothische Theil der Kirche durchaus von Quadern aufgebaut.

Die Aussenseite der Basilica stellt sich schmucklos und einfach dar. Das an der Nordseite angebrachte Hauptportal ist von vier über einander vortretenden Rundbogen überwölbt, die auf vier nackten Halbpfeilern aufruhen. Der Augenschein lehrt, dass dieses Portal angeordnet wurde, um mit den dem romanischen Style entsprechenden Bildwerken und Reliefsculpturen ausgeschmückt zu werden, dass es aber zu seiner ornamentalen Vollendung niemals gelangte.

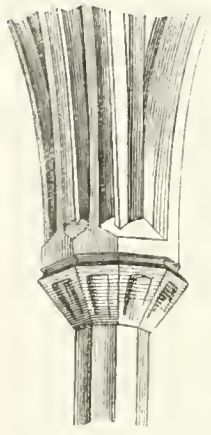
Die Structur des Querschiffes und des Chorschlusses hat, wie bereits angedeutet wurde, das Gepräge des Übergangstyles; die gesammte Last des Oberbaues wird auch hier eben so wie im romanischen Theile der Basilica von den massiven Hauptmauern getragen. Die Strebepfeiler am Chorschlusse wurden höchst wahrscheinlich in einer spätern Zeit zur Verstärkung des Mauerwerkes angebracht und durch die styllosen und unorganischen Rundbogen mit einander verbunden. (S. Tafel II.)

Die zu beiden Seiten der Façade sich erhebenden Thürme sind die bedeutendsten Zierden der gesammten Bauanlage und stellen sich als die grössten und am besten erhaltenen Thurmbauten des romanischen Styles in Böhmen dar. An allen vier Seiten der beiden Thürme sind in drei Stockwerken Schallöffnungen angeordnet; jede der beiden oberen Öffnungen wird durch zwei schmucklose romanische Säulchen in drei Theile, die tiefste Öffnung durch eine Säule in zwei Abtheilungen geschieden. Die so gebildeten zahlreichen, durch Säulen belebten Öffnungen üben einen mächtigen Eindruck auf den Beschauer, dem sich hier ein Bauschmuck in seiner grossartigen Einfachheit darstellt, den man so selten an Denkmalen der romanischen Periode so vollständig erhalten findet. Leider wurden die Thürme mit dem unvermeidlichen Zwiebeldache des XVIII. Jahrhunderts um das Jahr 1722 überdeckt. Überdies wird die obere Schallöffnung der Frontseite des südlichen Thurmes, in welchem sich die Schlaguhr befindet, durch ein gewaltiges Zifferblatt verdeckt. Der nördliche Thurm ist ganz leer und hat nicht einmal eine Stiege mehr; in demselben hing ehemals eine Glocke, welche im Jahre 1692 in den Thurm der nahe gelegenen St. Ägidiuskirche übertragen ward. Die zwischen den Thürmen sich erhebende Façade hatte, wie es scheint, ursprünglich keinen Giebel, und war wahrscheinlich der noch jetzt bestehenden Frontseite der sonst durchaus im Renaissancestyle renovirten Kirche des Prämonstratenser-Stiftes Tepl ähnlich. Der gegenwärtige im Zopfstyle

[1]) Dictionnaire de l'architecture III, 227.

aufgeführte Giebel und die ganze ornamentale Umstaltung der Frontseite unserer Basilica datirt vom Jahre 1722.

An den nördlichen Thurm schliesst sich ein interessanter Bau des frühgothischen Styles, nämlich eine Capelle und an diese eine gothische Halle an, welche durch eine Thüre mit dem ehemaligen Conventsgebäude, der gegenwärtigen Dechantei, verbunden ist. Aus der tiefer liegenden Halle, muthmasslich dem ehemaligen Capitelsaale, steigt man auf einigen Stufen in die Capelle empor, welche ein regelmässiges Viereck bildet, an dessen Ostseite das kleine, aus dem Zwölfeck gefügte, fünfseitige Presbyterium hervortritt. Der Triumphbogen dieses Presbyteriums wird von zwei Wandpfeilern gestützt, deren Capitäle auf ähnliche Weise wie jene im Presbyterium der Basilica, das Knospenornament des Übergangsstyles ziert. Die Gewände der fünf Spitzbogenfenster der Chornische sind durch Rundstäbe und Hohlkehlen reich gegliedert; aus den Zwischenwänden ragen keilförmige mit Blättern gezierte Tragsteine, auf welchen die Rippen der kleinen Wölbung aufruhen, die mit ihren zahlreichen tief einschneidenden Kappen eine lebhafte Licht- und Schattenwirkung hervorbringt. Die Westseite des Capellenraumes nimmt eine von einem gothischen Gewölbe getragene Empore ein; unter dieser Empore erhebt sich eine schlanke Polygonalsäule mit fächerähnlich geformter Basis und auf gleiche Weise geziertem Capitäl (Fig. 5), die kräftig modellirten Gewölbrippen stützend, welche sich auf den polygonalen Abacus der Säule herabsenken. In der um eine Stufe über dem Fussboden der Capelle erhöhten Chornische steht noch der Altarstein, dem zwei steinerne Stufen vorgelegt sind.



(Fig. 5.)

Endlich darf nicht unerwähnt bleiben, dass neben der Sacristei der Basilica sich einige Reste des alten Klosterbaues erhalten haben; es sind zwei Arcadenbogen, welche ein Polygonalpfeiler scheidet, aus dem ein mächtiger keilförmiger Kämpfer hervorragt, der einen Halbpfeiler trägt, aus dem die Gurte der portalförmigen Überdeckung der gothischen Arcadenbogen entspringen. Die Formen dieser Bogen, Pfeiler, Gurte und Tragsteine deuten darauf hin, dass auch diese Baureste dem Anfange des XIII. Jahrhunderts angehören, und dass somit das Klostergebäude eben so wie der Chor der Basilica nach dem Brande vom Jahre 1790 vom Grunde aus neu aufgeführt worden war.

II.

Die Kirche des heil. Ägidius.

Nördlich von der Klosterbasilica, kaum 200 Schritte von derselben entfernt, erhebt sich in der Mitte des Gottesackers die St. Ägidiuskirche, ein Baudenkmal, das in mehrfacher Beziehung die Aufmerksamkeit des Kunstforschers fesselt.

In der vorangeschickten historischen Darstellung der Schicksale des Klosters Mühlhausen wurde erwähnt, dass, nach dem Berichte des Abtes Gerlach, der Truchsess des Georgs von Milevsk, Namens Juro, welcher in der Schlacht von Lodenic (im J. 1185) tödtlich verwundet ward, sein ganzes Habe der St. Ägidiuskirche zu Mühlhausen vermacht habe. Wohl möglich also, dass diese Kirche damals bereits ausgebaut gewesen und die Coemeterialkirche der Ortschaft Mühlhausen gewesen sei. Aus dem Legate des Dapifer Juro wurde von dem Herrn Witek dem ältern von Prčic (dem Stammvater der Rosenberge), das nahe gelegene Dorf Stankov, an dessen Stelle gegenwärtig der Meierhof gleichen Namens steht, angekauft, und im Jahre 1201 soll Johann Bavor, Bischof von Olmütz, den Altar dieser Kirche eingeweiht haben [1]). — Späterhin, als die Zahl der Bewohner des Städtchens Mühlhausen bedeutend anwuchs, und der sehr beschränkte Raum des romanischen Kirchleins für die Gemeindemitglieder nicht hinreichte, mochten sich dieselben veranlasst finden, dasselbe zu erweitern und theilweise umzubauen. Dieses geschah ohne Zweifel gegen den Schluss des XIV. Jahrhunderts, worauf nicht blos die gediegenen Formen des gothischen Anbaues sondern auch anderweitige urkundliche Nachrichten hinweisen. Es befindet sich nämlich im Krumauer Schlossarchive eine Urkunde vom Jahre 1407, nach welcher Johann, der Sohn des Meisters Staňeck (Stanislaus) mit dem Krumauer Pfarrer Hostislav einen Vertrag abschliesst, durch den er sich verbindlich macht, den Chor der Pfarrkirche zu Krumau und die Sacristei derselben nach Art des Chores und der Sacristei in Milevsk zu wölben [2]). Höchst wahrscheinlich ist es daher, dass Meister Johann oder dessen Bruder Kříž, der sich in der citirten Urkunde verbürgt, im Falle Johann mit Tode abgehen sollte, den Bau der Krumauer Kirche zu vollenden, der Werkmeister des gothischen Theiles der St. Ägidiuskirche gewesen sei. Im Hussitenkriege scheint diese Kirche keinen Schaden gelitten zu haben; erst im XVI. Jahrhunderte fand sich der damalige utraquistische Besitzer der Herrschaft Mühlhausen, Přech Hodějovský von Hodějova durch den baufälligen Zustand der Kirche zu einer durch-

[1]) Pubicka, ad annum 1227.

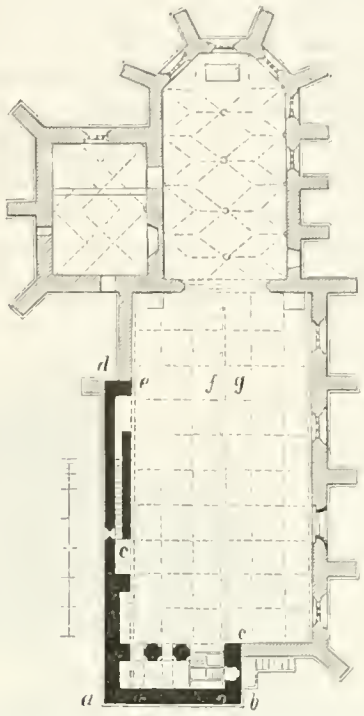
[2]) Notizenblatt der k. Akad. d. Wissensch. in Wien, 1853, S. 442. Die Beschreibung der Dechanteikirche zu Krumau und die Vergleichung derselben mit jener des heil. Ägidius zu Mühlhausen findet man in den Mitth. d. k. k. Central-Commission 1858, S. 174.

greifenden Restauration derselben bewogen. In späterer Zeit wurden keine oder nur sehr spärliche Reparaturen an diesem Gotteshause vorgenommen, wahrscheinlich aus dem Grunde, weil die Prämonstratenser, denen die Herrschaft Mühlhausen zugefallen war, sich nicht veranlasst fühlten auf eine durch den protestantischen Gottesdienst profanirte Kirche einen besonderen Aufwand zu verwenden. Dessenungeachtet blieb die St. Ägidiuskirche bis zum Jahre 1683 die Pfarrkirche der Stadt Mühlhausen, in welchem Jahre der Pfarrgottesdienst in die Stadtkirche zu St. Bartholomäus verlegt und die Ägidiuskirche als eine Filiale der Letztern angesehen wurde. Nach der Säcularisirung des Mühlhausner Klosters (im Jahre 1786), wo man die benachbarte Basilica zur Pfarrkirche des Städtchens bestimmte, sank die Ägidiuskirche zu einer Coemeterialcapelle herab, in welcher blos zeitweilig Seelenmessen gelesen wurden. Die letzte Dachreparatur fand im Jahre 1792 statt; seitdem wurde dieses Gotteshaus gänzlich vernachlässigt, so dass es vor nicht langer Zeit völlig gesperrt werden musste.

Und doch nimmt diese Kirche den Schutz des betreffenden Patronats und die sorgfältige Beachtung der Landesbehörden selbst in hohem Grade in Anspruch; denn sie reiht sich an die interessantesten Baudenkmale des Landes an, wie aus der nachfolgenden Würdigung derselben sich ergibt.

Die St. Ägidiuskirche stellt sich in ihrem gegenwärtigen Zustande als ein ziemlich schwieriges, den Scharfsinn des Forschers herausforderndes Problem dar, dessen Lösung nur durch eine sorgfältige Untersuchung der einzelnen Bestandtheile des Ganzen angebahnt und durch die Anwendung der kunstarchäologischen Kriterien ermöglicht werden kann. Darin besteht ja das wichtige Ergebniss der wissenschaftlichen Behandlung der Archäologie, dass sie die Principien der Gleichartigkeit und Ähnlichkeit, die in einer bestimmten Zeitperiode im Gebiete der Kunst und der Technik gewaltet, erforscht und auf die vorhandenen Kunstdenkmale anwendet. Dieselbe verfährt somit nach einer wissenschaftlichen Methode, welche, analog der in der Naturforschung herrschenden Systematik, die Organisationstypen bestimmt, nach welchen nicht blos die Gattung sondern auch die relative Altersbestimmung der Kunstdenkmale festgestellt werden kann. Allerdings hat die Naturforschung den grossen Vortheil voraus, dass die Objecte ihres Studiums, die Naturkörper, in constanten, unabänderlichen Typen sich darstellen, während die Alterthumsforschung es mit Gebilden der freithätigen Menschenhand zu thun hat; aber auch in der geistigen Anschauungsweise und in der von derselben abhängigen Kunstpraxis herrschte in den einzelnen Perioden des Mittelalters eine gewisse Stabilität, eine Consequenz und Übereinstimmung, welche bei den christlichen Völkern des Mittelalters nur theilweise durch den Einfluss des nationalen Momentes alterirt ward.

Die Ägidiuskirche besteht aus einem Schiffe von 12° 2' Länge und 6° 6' Breite und einem 8° 2' langen und 3° 5' breiten Chore, an dessen Nordseite eine Sacristei angebaut ist (Fig. 6). Die Sacristei, das Presbyterium



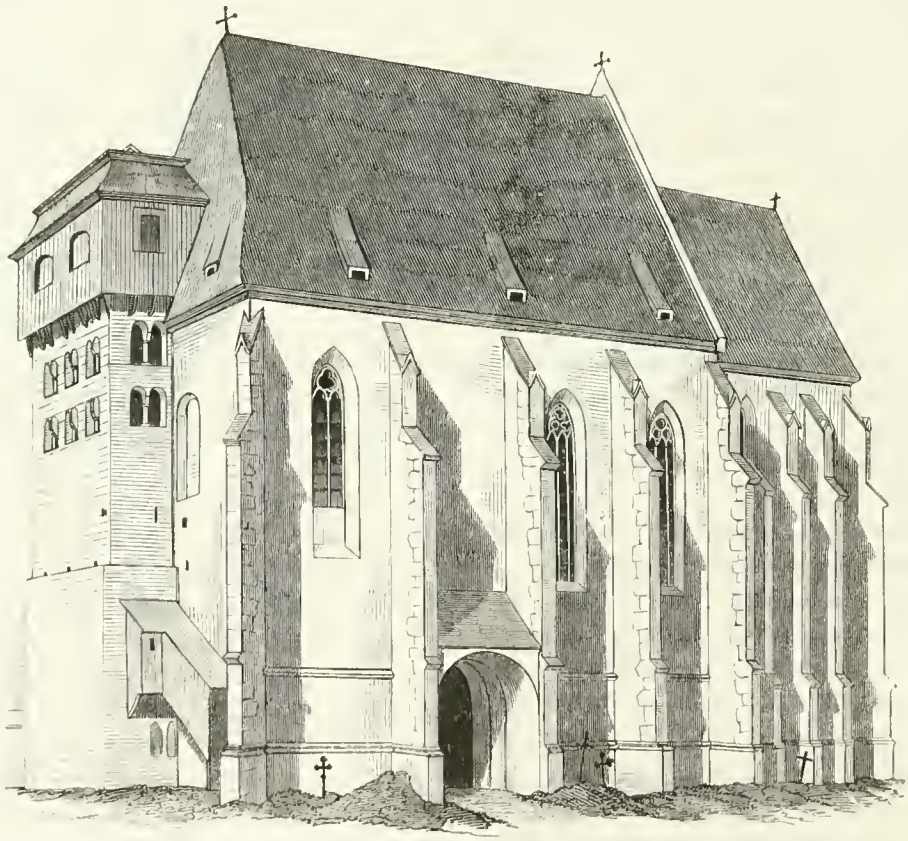
(Fig. 6.)

und die Südseite des Langhauses stellen sich in reinen gothischen Formen dar; an der Westseite der Kirche tritt aber ein eigenthümlicher Bau hervor, der die prägnanten Kennzeichen des romanischen Styles an sich trägt. Es ist ein thurmartiger Vorsprung, dessen Grundriss ein Rechteck von 4° 5' Länge und 9' Breite bildet. Über einer rohen sockelförmigen Unterlage erhebt sich der thurmförmige Bau bis zur Höhe der Hauptmauern der Kirche und hat zehn in zwei Stockwerken angeordnete Schallöffnungen, von denen jede durch eine romanische Säule in zwei Theile geschieden wird (Fig. 7, Aussenansicht). Die Formen dieser Zwergsäulen unterscheiden sich durch ihre Ornamentik und sorgfältige Ausführung auffallend von den Säulchen in den Thürmen der Klosterbasilica. Bemerkenswerth ist es, dass die Schäfte dieser Säulen theils cylindrisch, theils polygonal gebildet sind, wie die beigefügten Abbildungen Fig. 8 aus dem zweiten Stockwerke der Nordseite, Fig. 9 von der Südseite desselben Stockwerkes, Fig. 10 aus der Frontseite des ersten Stockwerkes, nachweisen. Etwa die Hälfte der nach unten abgerundeten Capitäle ist mit einfachen, parallel mit den Kanten laufenden Linien geziert, die übrigen Scheidesäulen schmücken mannigfache, sorgfältig ausgeführte Blätterornamente, deren Formen Fig. 9 und 10 darstellen. Die der attischen Form sich nähernden Säulenfüsse sämmtlicher Säulchen sind mit Eckknollen versehen. Ähnliche polygonale Zwergsäulen mit Capitälen und Basen, wie Fig. 8, findet man auch in der kleinen reich ornamentirten Empore der Kirche zu Podvinec (bei Jungbunzlau in

Böhmen), und bemerkenswerth ist es, dass man an den Capitälen der Wandpfeiler dieser Capelle ähnliche Blättermotive wie Fig. 10 gewahrt, woraus geschlossen werden kann, dass die Capelle zu Podvinec gleichfalls am Schlusse des XII. Jahrhunderts aufgeführt worden sei. Auf ähnliche Weise wie die Scheidesäule Fig. 9, sind einige Säulen in der grossartigen Krypta des ehemaligen Prämonstratenser Frauenklosters Doxan, dessen Gründung um 36 Jahre früher als die des Mühlhausner Klosters stattgefunden, gestaltet. Ihre Capitäle sind mit Blätterwerk derselben Art ornamentirt, die Schäfte sind polygonal, und die attischen Säulenfüsse haben ähnliche Formen und verkröpfen sich auf dieselbe Weise, wie man es an der Scheidesäule Fig. 9 gewahrt.

werden, dass der untere Raum derselben mit dem Kirchenschiffe in Verbindung steht und als eine Fortsetzung desselben sich darstellt. Man gewahrt nämlich, dass hier, an der Westseite des Schiffes, eben so wie in den meisten romanischen Kirchen Böhmens, eine Empore angebracht war, welche von Rundbogen getragen wurde, die auf zwei auf hohen pfeilerförmigen Sockeln aufgestellten Rundsäulen aufruhten (siehe den Grundriss Fig. 6).

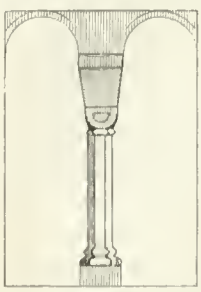
Diese Empore war, wie es scheint, durch eine Scheidemauer von dem Schiffe abgeschlossen und stand mit demselben, eben so wie die Empore der Capelle zu Podvinec, blos durch Öffnungen in Verbindung, die gleich den äusseren Schallöffnungen, durch Säulchen abgetheilt waren.



(Fig. 7.)

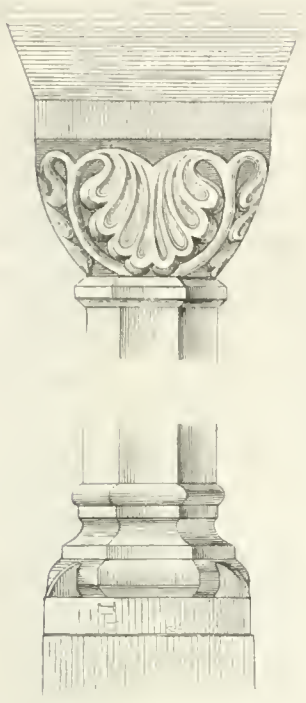
Eine über dem sockelförmigen Unterbaue angebrachte Thüre, zu der man auf einer hölzernen Treppe emporsteigt, führt in den Thurmbau, über dessen obern Theile sich Bretterwände herumziehen, den Glockenstuhl einschliessend, in welchem zwei Glocken hängen, von denen die grössere, laut ihrer lateinischen Aufschrift im Jahre 1497 gegossen, aus dem Thurme der Basilica hieher gebracht wurde; die kleinere Glocke ward, wie ihre böhmische Aufschrift berichtet, auf Kosten der Mühlhausner Gemeinde im Jahre 1583 gegossen und, nachdem sie gesprungen war, im Jahre 1630 umgegossen. Ein schadhaftes Dach erhebt sich über diesem thurmförmigen Vorbaue. Als eine Eigenthümlichkeit dieser Anlage muss der Umstand bezeichnet

Noch jetzt kann man die vermauerten Öffnungen deutlich gewahren und im Innern des Thurmes sind noch die Scheidesäulchen einer Bogenöffnung sichtbar. Bei genauer Untersuchung des Baues wird man geneigt anzunehmen, dass der jetzt sich thurmförmig darstellende Bau ursprünglich kein Thurm, sondern die Westseite oder Façade des romanischen Kirchleins gewesen, eine Vermuthung, welche durch die weitere Untersuchung des Baudenkmals zur Gewissheit gesteigert wird. Das Mauerwerk der vortretenden Westseite ist nämlich aus zugehauenen Granitstücken von

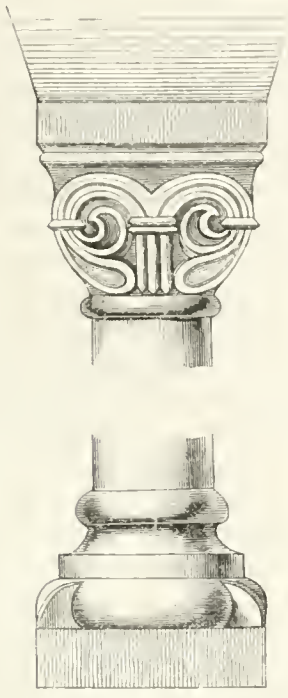


(Fig. 8.)

10 bis 12″ Höhe und 20 bis 24″ Breite aufgeführt; dieselbe Structur gewahrt man an dem Mauerwerk der Nordseite bis



(Fig. 9.)



(Fig. 10.)

zu dem Pfeiler bei *d*, welcher gleich den übrigen Strebepfeilern des gothischen Theiles der Kirche, aus regelmässigen Granitquadern construirt ist, während das übrige Mauerwerk des gothischen Bautheiles, nämlich des Presbyteriums und der Südseite, aus Bruchsteinen aufgebaut sich darstellt. Nahe liegt somit die Vermuthung, dass das Schiff der primitiven romanischen Capelle, deren Westseite sich in dem thurmähnlichen Baue erhalten, bis zu der Mauerecke bei *d* gereicht, und dass sich hier an das Schiff die östliche Apsis angeschlossen habe, welche die Sehne *ef* umspannte, worauf die östliche Stirnmauer des Schiffes *fg* vorsprang, an die sich sodann die südliche Mauer des Schiffes anschloss, die sich von *g* bis *c* hin dehnte, so dass das Mauerwerk *cb* auf dem beiliegenden Grundrisse Fig. 6. als der Überrest der alten südlichen Mauer des Schiffes zu betrachten ist.

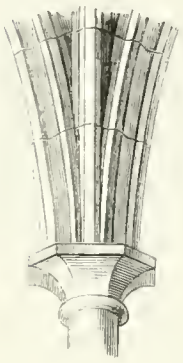
Die deutlichen Spuren eines vermauerten Rundbogenfensters in der nördlichen, sonst kahlen und fensterlosen Mauer des Schiffes weisen überdies darauf hin, dass dieser Theil des Mauerwerkes der Periode des romanischen Styles angehört. — Eigenthümlich stellt sich die Anlage der Stiege in der Dicke der Mauer *hi* dar. Auf den noch erhaltenen Stufen gelangt man in die ziemlich geräumige, von einem Rundbogen überwölbte Mauernische bei *i*, welche durch ein kleines, strengromanisches Rundfenster beleuchtet wird. Wahrscheinlich befand sich bei *i* die Kanzel, zu welcher der Priester durch den in der Mauerdicke angebrachten Gang gelangte. Ähnliche Kanzeln haben sich namentlich in Frankreich erhalten. Diese Kanzeln, bemerkt Viollet-le-Duc, bildeten gleichsam einen in das Innere der Kirche vorragenden Balken, an den sich eine in der Mauerdicke angebrachte Nische anschloss, die gewöhnlich durch kleine Fenster beleuchtet ward; man stieg zu derselben auf einer in der Dicke der Mauer angelegten Stiege empor [1]). Die Bestimmung der St. Ägidiuskirche für den Gottesdienst der Laien brachte es mit sich, dass eine Kanzel in derselben angeordnet werden musste, was, wie bereits erwähnt wurde, in der vorzugsweise für die Klostergeistlichkeit bestimmten Basilica nicht der Fall gewesen. Der sehr beschränkte Raum der Ägidiuscapelle liess es aber nicht zu, dass im innern Raume der Kirche eine Kanzel hätte angebracht werden können; man nahm daher zu der hier dargestellten Anlage Zuflucht, durch welche die Räumlichkeit des Kirchleins nicht im Mindesten beeinträchtigt werden konnte.

Während die Westseite und die nördliche Mauer des Kirchenschiffes sich schmucklos und kahl darstellen, erscheint die südliche Wand desselben und das Presbyterium mit den schönsten Formen des streng gothischen Styles ausgeschmückt. Insbesondere ist es das Presbyterium, welches einen blendenden Anblick darbietet (Fig. 11). Dasselbe

(Fig. 11.)

[1]) Ces chaires — formaient comme un balcon saillant à l'interieur de l'église, porté en encorbellement, accompagné d'une niche prise aux dépens du mur, et ordinairement éclairée par de petites fenêtres: on

wird von fünf hohen Fenstern beleuchtet, deren Masswerk dem gothischen Style entsprechend, aus Drei- und Vierpässen gefügt ist. Zwischen den Fenstern erheben sich schlanke Stangensäulen, auf deren stark vorkragende Polygonalcapitäle (Fig. 12) sich die Rippen des kunstvollen Sterngewölbes herabsenken, welches fünf, den äusseren Strebepfeilern entsprechende Gewölbjoche umfasst, deren Rippen in eben so vielen kreisförmigen Schlusssteinen zusammenlaufen. — In der südlichen Mauer des Langhauses haben sich drei gothische Fenster mit ihrem schönen Masswerk fast vollkommen erhalten. Jedes der beiden an das Presbyterium angrenzenden Fenster hat zwei Pfosten und ist bedeutend breiter als das blos mit einem Pfosten versehene Fenster in der Nähe der westlichen Mauer.



(Fig. 12.)

Gegenwärtig ist das Kirchenschiff mit einer flachen Holzdecke überdeckt; dass aber auch dieses Schiff ursprünglich gewölbt gewesen, lehrt der Anblick der sowohl auf der nördlichen wie auch auf der südlichen Seitenwand vorhandenen Reste der Gewölbrippen und der Kragsteine, auf welchen die Gewölbgurte aufruhten. Jene Kragsteine, sechzehn an der Zahl, stellen sich als Muster einer eigenthümlichen Ornamentik dar, indem sie aus Blättern und verschlungenen Bändern gefügt, zumeist äusserst mannigfaltige phantastische Masken bilden (Fig. 13, 14, 15

(Fig. 13.)

(Fig. 14.)

(Fig. 15.)

stellen drei dieser Tragsteine dar). Verfolgt man die Bogenlinien der noch vorhandenen Gewölbansätze, so überzeugt man sich, dass sie die Segmente ziemlich steiler Spitzbogen bilden, dass also der gothische Bau ursprünglich entweder zwei sehr schmale, kaum 5 Fuss breite, von sechs Säulen getragene Seitenschiffe hatte, oder was wahrscheinlich ist, dass das Schiff gleich dem Presbyterium von einem weiten künstlichen Netzgewölbe überdeckt gewesen sei. Noch jetzt übt der Anblick der herrlichen Wölbung des Presbyteriums und der hohen mit schönem Masswerk gezierten Fenster einen mächtigen Eindruck auf den Beschauer, jetzt, wo die Kirche öde und wüste, dem Verfalle preisgegeben erscheint: wie herrlich muss diese Kirche zu jener Zeit sich dargestellt haben, als ihr Schiff das kunstvolle Flechtwerk des Gewölbnetzes überspannte und der innere Schmuck des Gotteshauses in Harmonie stand mit den edlen, architektonischen Formen des Ganzen!

Die flache aus buntbemalten Holztafeln gefügte Decke des Kirchenschiffes ist in einem gefahrdrohenden Zustande und unheimlich in der That ist das Verweilen in diesem Raume. Viele Tafeln haben sich bereits von der Decke losgelöst und liegen auf dem Kirchenpflaster, andere sieht man blos von schwachen Rohrfasern festgehalten von der Decke herabhängen, drohend alle Augenblicke herabzustürzen.

An der Nordseite des Presbyteriums führt eine von Stäben und Hohlleisten umsäumte Thüre in die Sacristei, welche durch eine Quermauer in zwei Theile geschieden wird; die westliche Abtheilung derselben dient gegenwärtig als Todtenkammer. Ein meisterhaftes Netzgewölbe, dessen Rippen aus zierlichen Consolen entspringen, spannt sich über diesen Raum, der jetzt dachlos dem verheerenden Einflusse der Witterung preisgegeben ist. Das über der Wölbung sich sammelnde Regenwasser dringt bereits in den innern Raum der Sacristei, deren Deckenwölbung und Wände Moos und grüner Schimmel überdeckt. Auch die benachbarte Mauer des Presbyteriums leidet unter diesem Einflusse; die Feuchtigkeit dringt in dieselbe ein und löst den Maueranwurf ab. Sonst ist das Mauerwerk der Kirche und das Deckengewölbe des Presbyteriums in ziemlich gutem Bauzustande und die vollständige Restaurirung dieses interessanten Baudenkmales würde keine übermässigen Geldmittel in Anspruch nehmen.

Von aussen ist der Chor und die gothische Südseite der Kirche von mächtigen, in zwei Absätzen sich erhebenden Strebepfeilern umgeben, zwischen denen die hohen Spitzbogenfenster mit ihrem schönen Stab- und Masswerk angeordnet sind; die Verglasung dieser Fenster hat sich beinahe vollständig erhalten. Über dem Chor und dem Schiffe steigt ein steiles Ziegeldach empor, dessen Zimmerwerk, ohne Zweifel vom Jahre 1796 herrührend, noch immer fest und dauerhaft ist. Ein einfaches gothisches Portal an der Südseite bildet den Eingang in die Kirche.

Die gothischen Formen dieser Kirche entsprechen durchaus den Anforderungen des strengen gothischen Styles; man findet da keine Motive der späteren Gothik die man sogar am Prager Dome gewahrt, woraus hervorgeht, dass der Urheber jenes gothischen Baues nicht aus der Schule des Matthias von Arras und Peter von Gmünd hervorging, sondern ein Künstler war, der an den alten, strengen Regeln der gothischen Architectur festhielt. Der Architekt, welchem die Aufgabe anvertraut wurde, die kleine romanische St. Ägidiuskirche im gothischen Style umzubauen, war ein einheimischer Künstler, höchst wahrscheinlich Meister Stanček, der, wie aus der oben angeführten Krumauer Urkunde hervorgeht, späterhin den

y montait par un escalier pratiqué dans l'épaisseur de la construction. Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture française, II. 408.

Auftrag übernommen hatte, die Pfarrkirche zu Krumau nach dem Muster jener zu Mühlhausen zu erweitern und umzubauen.

Im XVI. Jahrhunderte fand eine abermalige, allerdings nicht glückliche Restaurirung der St. Ägidiuskirche statt. Přech von Hodějova, Herr auf Mühlhausen und Hauptmann des Moldauer Kreises, liess im Jahre 1593 an der Stelle der wahrscheinlich schadhaften Deckenwölbung, das Schiff der Kirche mit flachem Täfelwerk überdecken und die Halbsäulen wie auch das Sterngewölbe des Chores bunt bemalen, wie folgende am Presbyteriumgewölbe angebrachte Aufschrift ausdrücklich meldet:

Przech z Hodiegowa hetman kraye
Wltawskeho toho leta, ktery tento
kostel tak, gakoz se spatrzuge,
obnowiti a sprawiti dal. (1593.)

(Přech von Hodějova, Hauptmann des Moldauer Kreises in diesem Jahre, der diese Kirche so wie sie sich darstellt, erneuern und ausbessern liess. (1593).

Darneben liest man den Namen der Gattin des Přech von Hodějowa, Dorothea, geborene Hrzan von Harasova, und weiterhin sind die Namen und die Titel seines Vaters und seines älteren Bruders, wie auch die Namen der Frauen derselben mit kräftigen Zügen hingeschrieben.

Die St. Ägidiuskirche ist ein Bau, welcher nicht blos als ein interessantes Alterthumsdenkmal sich darstellt, sondern auch Motive des gothischen Styles enthält, die durch ihre ausgezeichnet reine Form und sorgfältige Ausführung als mustergiltige Vorbilder anerkannt werden müssen. Die Erhaltung dieses Denkmals liegt somit im kunstgeschichtlichen Interesse überhaupt und im kunsthistorischen Interesse Böhmens insbesondere, und es würde in der That als eine schneidende Ironie des Schicksals erscheinen, wenn in unseren Tagen, wo das Banner der historischen Landesehre so hoch geschwungen wird, ein Monument dieser Art dem gänzlichen Verfalle preisgegeben werden sollte. Überdies handelt es sich hier um keine durchgängige, kostspielige Wiederherstellung, sondern blos um die dauernde Erhaltung der Kirche, welche durch die Legung einer neuen Decke über dem Schiffe und die Aufstellung eines Daches über der Sacristei, um dadurch zugleich dem Ruine der nördlichen Presbyteriummauer vorzubeugen, erzielt werden könnte. Es ist wohl zu erwarten, dass, wenn das Interesse an diesem Baudenkmale im Lande geweckt sein wird, Beiträge zur Erreichung dieses Zweckes einfliessen werden; vor Allem ist aber mit Zuversicht zu hoffen, dass der hochwürdige Landesprälat und Abt des Prämonstratenser-Stiftes Strahov, dessen opferwilliger Sinn bei jeder ähnlicher Veranlassung sich glänzend bewährte, eine grossmüthige Spende darbringen werde in diesem Falle, wo es sich um die Erhaltung der schönsten Kunstperle handelt, welche, freilich bisher wenig gekannt und beachtet, auf den Besitzungen der Prämonstratenser-Abtei Strahov sich birgt.

III.

Die St. Bartholomäuskirche.

Endlich muss noch eines dritten im Städtchen Mühlhausen selbst befindlichen Baudenkmals, nämlich der St. Bartholomäuskirche erwähnt werden.

Die auffallende Rohheit der Bauformen dieser am Stadtplatze sich erhebenden Kirche steht im grellen Gegensatze zu den freundlichen grösstentheils neuen Häusern ihrer Umgebung. Aus dem oblongen Rechtecke des Langhauses tritt an der Ostseite das Presbyterium mit seinem dreiseitigen Schlusse vor; an das Langhaus schliesst sich eine Vorhalle an, welche eben so wenig irgend eine Spur architektonischer Ornamente oder Motive weiset, wie die übrigen Bestandtheile des Bauwerkes. Die Seitenmauern der Kirche werden durch ungemein starke, massive Strebepfeiler — je vier auf jeder Seite — gestützt, welche die rohe Mauermasse, die beinahe gar keine Fundamente hat, zusammen zu halten scheinen. Interessant aber ist die Wahrnehmung, dass die Mauer über den Umfassungsmauern der Kirche beinahe um zwei Klaftern erhöht ist und eine weite, über die flache Kirchendecke angebrachte Halle einschliesst, welche offenbar dazu diente, um zur Zeit der Kriegsgefahr eine Vertheidigungs- und Zufluchtsstätte den Bewohnern des Städtchens zu gewähren. Die in der erhöhten Mauer angebrachten Schiessscharten geben ein unverkennbares Zeugniss für die Bestimmung dieser Anlage, welche höchst wahrscheinlich zur Zeit des Hussitenkrieges an der Stelle einer ältern in jenen Kriegsstürmen zerstörten Kirche aufgeführt wurde, um nicht blos als Gotteshaus, sondern auch als Schutzwehr der hart bedrängten Stadtbevölkerung zu dienen. Wir finden hier somit eine Castell- oder Befestigungskirche, die in ihrer Anlage grosse Ähnlichkeit mit den Befestigungskirchen Siebenbürgens hat, welche im XV. Jahrhunderte gegen die Einfälle des Erbfeindes der Christenheit von den Siebenbürger Sachsen aufgeführt wurden [1]). Das Kirchenschiff ist, wie bereits bemerkt wurde, von einer flachen Decke überhöht; der Chor aber hat eine aus tief einschneidenden roh gebildeten gurtlosen Kappen gefügte Deckenwölbung.

Diese baufällige Kirche soll auf Kosten der Mühlhausner Gemeinde vom Grunde aus umgebaut werden, wozu bereits im verflossenen Jahre die Anstalten getroffen wurden. Allerdings erleidet die Kunstgeschichte des Landes keinen Verlust durch die Vernichtung dieses Baudenkmals; doch ist dasselbe nicht bedeutungslos in Beziehung auf die politische Geschichte Böhmens. Dieser Bau war Zeuge der blutigen Kämpfe der Hussitenzeit. Das rohe, flüchtig auf-

[1]) S. Fried. Müller, die Vertheidigungskirchen in Siebenbürgen. Mitth. der k. k. Central-Commission 1857, S. 211.

geführte Bauwerk zeugt von der Eile, mit welcher dasselbe im angstvollen Drange der Verhältnisse aufgeführt wurde, und das abgeschlagene Mauerwerk rings um die Schiesslucken, zumal an der Chorseite gibt Kunde von den gewaltigen Angriffen der Feinde, welche die Vertheidiger hinter den Schiessscharten und die in den Räumen der Kirche angstvoll zusammengedrängten Weiber und Kinder mit dem Tode bedrohten. Welch' erschütternde Scenen mögen wohl innerhalb jener Mauern vorgefallen sein, Scenen, von denen unsere papierene Geschichte keine Kunde gibt, die aber durch die Gesammtanlage dieses Baues lebhaft vor die Seele gerückt werden!

So finden wir denn zu Mühlhausen, jenem von den Hauptadern des Verkehrs abgelegenen, wenig bekannten Städtchen Baudenkmale, durch welche fast alle Baustyle des Mittelalters repräsentirt erscheinen. In der Klosterbasilica stellen sich die romanischen Formen in ihrer fast primitiven Einfachheit dar, während dieselben an der Westseite der Ägidiuskirche zierlich entwickelt vorkommen. Das Gepräge des Übergangsstyles vom Anfange des XIII. Jahrhunderts gewahrt man im Presbyterium der Basilica und in der schönen an dieselbe anstossenden Capelle. Die reinsten Formen der Gothik des XIV. Jahrhunderts bieten sich in dem gothischen Erweiterungsbau der St. Ägidiuskirche dem Auge dar, und als ein Nothbau des XV. Jahrhunderts, als eine in der Eile aufgeführte Castellkirche erhebt sich noch bis zu dieser Stunde die St. Bartholomäuskirche am Stadtplatze, allerdings, um in nächster Zeit einem neuen Baue Platz zu machen; und endlich muss bemerkt werden, dass auch die Renaissance Spuren ihrer Bauweise an der Deckenwölbung der Basilica und an dem Täfelwerk der St. Ägidiuskirche hinterlassen hatte.

Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik.

Von Karl v. Sava.

I.

Bischöfliche Siegel in Österreich unter der Enns.

Für das Studium der Entwickelung des Kunststyles sind die Porträtsiegel der hohen geistlichen Würdenträger, auf welchen diese in Brustst\u00fccken, oder stehend, oder auf Faldistorien thronend erscheinen, von besonderer Wichtigkeit. Derlei Siegel sind zahlreich, oft in ununterbrochenen Reihen erhalten, und zeigen anfangs einen ernsten und strengen Styl; in der fortschreitenden germanischen Periode eine tüchtige Durchbildung des Faltenwurfes und in der zweiten Hälfte des XIV. und im XV. Jahrhundert mit Zuhilfenahme architektonischer Ausschmückungen und Aufnahme von Schutzheiligen und Engeln nicht selten eine hohe Kunstvollendung.

Wir erwähnen hier nur der Siegel des Bischofes Caspar von Pomesanien vom Jahre 1440 [1]) mit seiner reichen und zierlich durchgeführten Architectur, des Erzbischofes von Magdeburg Ernst von Sachsen [2]), der Bischöfe von Halberstadt und Breslau; und wenden wir unser Augenmerk auf nicht deutsche Länder, so müssen vor Allem die herrlichen Siegel der Bischöfe von Durham genannt werden.

Einen einfacheren und ernsten kirchlichen Styl bewahren die Thronsiegel der drei geistlichen Kurfürsten; erst mit dem Ausgange des Mittelalters treffen wir auf den Siegeln des Cardinal-Erzbischofes von Mainz, Albert von Brandenburg (1514—1545), eine bis dahin nicht gebräuchliche Prachtentwickelung, die mit ihm auch wieder verschwindet. Eine Abbildung seines schönen Ablasssiegels und eine genaue Beschreibung der übrigen zwölf Siegel dieses Kirchenfürsten hat Dr. Römer-Büchner im 6. Hefte des Archives für Frankfurts Geschichte und Kunst mitgetheilt [1]).

In Österreich unter der Enns, dessen beide Bisthümer zu Neustadt und Wien erst in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts gegründet wurden, müssen die Siegel der Äbte und Pröpste der Klöster die Stelle der bischöflichen vertreten, und in dieser Richtung bieten die Siegel der regulirten Chorherren und der Benedictiner in archäologischer und kunstgeschichtlicher Beziehung eine reiche Ausbeute dar; weniger jene der Cistercienser, denen schon ihre Regel eine grössere Einfachheit gebot, doch bilden hierin die Siegel der Cistercienser-Äbte in Wr.-Neustadt mit der Darstellung der Dreieinigkeit und der Krönung Mariens eine erfreuliche Ausnahme. — Es werden die Siegel der Äbte und des niederen Curatclerus den Gegenstand einer grösseren und eingehenderen Abhandlung bilden.

Es ist auffallend, dass keiner der Pröpste zu St. Stephan ein Porträtsiegel führte, während der prunkliebende Erzherzog Rudolph IV. seiner Stiftung ein prachtvolles Capitelsiegel verlieh [2]), für die Domherren eine mehr ritterliche als geistliche Kleidung anordnete, und den äusseren Glanz vor Allem im Auge behielt, begnügten sich die Pröpste mit einfachen Wappensiegeln, meist von untergeordneter Ausführung; das schönste darunter ist von dem

[1]) Vossberg, Geschichte der preussischen Münzen und Siegel unter der Herrschaft des deutschen Ordens. Berlin 1843, Taf. 19. h.

[2]) In meiner Sammlung Nr. 2000.

[1]) Ablassbulle, ertheilt vom Cardinal Albert von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, Magdeburg und Bischof von Halberstadt, dem Weissfrauenkloster, Frankfurt am Main 1854. — Die übrigen Siegel Alberts sind bei: Dreyhaupt Beschreibung des Saalkreises, theils bei: Würdtwein nova subsidia diplomatica mitgetheilt.

[2]) Mittheilungen der k. k. Central-Commission IV. Jahrgang, Mai- und Juni-Heft.

Propste Albert Grafen von Schaumburg (1445—1470), einen Engel darstellend, welcher die beiden Wappenschilde des Domcapitels und der Grafen von Schaumburg hält.

Eben so findet sich auch von den Bischöfen Wiens weder ein Porträt- noch sonst ein Siegel mit figuralischer Darstellung, was um so auffallender ist, als unter dem Gründer des Bisthums, nämlich Kaiser Friedrich III., die Stempelschneidekunst in Österreich in ihrer Vollblüthe stand, und die Siegel des Kaisers selbst zu den Prachtstücken der österreichischen Sphragistik gehören. Nur das Bisthum Neustadt hat von seinen Bischöfen, und zwar von dem ersten und von dem dritten, Siegel mit figuralischen Darstellungen nachzuweisen, alle übrigen hatten ebenfalls nur Wappensiegel, gewöhnlich mit quadrirten Schilden, die im 1. und 4. Felde das Wappen des Bisthums: eine Stadtmauer mit offenem Thor und zwei Thürmen, zwischen letzteren den Doppeladler mit dem Bindenschilde auf der Brust, und im 2. und 3. Felde das Wappen des jeweiligen Würdenträgers zeigen.

Nachdem Kaiser Friedrich III. im Jahre 1469 vom Papste Paul II. die Errichtungsbulle für das Bisthum in Neustadt erlangt hatte, wurde der frühere Propst des dortigen Collegiatstiftes, welches der Dotation des Bisthumes einverleibt worden war, Peter Engelbrecht vom Kaiser zum Bischofe nominirt, erhielt als solcher die Weihe zu Rom 1477 und starb 1491. Das runde Siegel desselben 1 Zoll 11 Linien im Durchmesser, von Aussen mit einer Stufenlinie umgeben, hat auf einem Schriftbande folgende Umschrift in Übergangslapidar:

S. PETRI . PRIMI . EPI . NOVE . CIVITATIS.

Das Siegelbild zeigt einen von zwei Säulen getragenen, mit Giebeln und Fialen geschmückten Baldachin, welcher auf drei Spitzbogen ruht, und eine Schuppendachung hat. An jede Aussenseite dieser Architectur schliesst sich ein durchbrochener Erker an, welcher von Spitzsäulen überragt wird. Die ganze Breite des inneren Raumes unter dem Baldachine nimmt ein Thronstuhl ein, dessen Rücklehne aus einem schräg gekreuzten, in den Räumen und an den Kreuzungspunkten mit Blumen belegten Gitterwerke besteht. Auf dem Throne sitzt die Gottesmutter in langem, ungegürtetem Kleide, darüber den Mantel; das Haar wallt in langen Flechten herab, das Haupt ist nimbirt und gekrönt, die Form der Krone stimmt mit jener überein, die wir auf den Siegeln Kaiser Sigmund's finden. Das Christuskind, ganz unbekleidet, mit nimbirtem, kurz gelocktem Haupte, steht auf dem Schosse der Mutter und trägt einen Reichsapfel in der rechten Hand. Zur rechten Seite dieser Gruppe kniet Kaiser Friedrich III., der Stifter des Bisthums auf einem Drachen, er hat die Hände zum Gebet gefaltet, das Haupt unbedeckt, und das Haar reich gekrullt; er trägt einen Plattenharnisch mit geschobenen Schossen. An der linken Seite zu Haupten Mariens die Jahreszahl 1477. Ein unter dem Thronsehemel angebrachter Wappenschild zeigt eine aus Blattwerk emporwachsende halbe Lilie, und in den Ecken des Schildes rechts ein P, link sein E (Petrus Episcopus). — Der Drache, auf welchem der Kaiser kniet, bezieht sich auf den von ihm gegründeten Georgsorden, dessen Ordensbisthum Neustadt sein sollte.

Das Originale, in rothem Wachs auf weisser Wachsschale, befindet sich an einer Urkunde des Cistercienserstiftes in Wr.-Neustadt.

Dieses zierliche und fleissig ausgeführte Siegel ist besonders durch seine Darstellung als Votivsiegel zu Ehren des Stifters interessant, und der erste Bischof zu Neustadt mochte wohl aus Dankbarkeit gegen den noch lebenden Gründer des Bisthums zu dessen Führung veranlasst worden sein. Als bischöfliches Siegel ist es übrigens das einzige mir bekannte dieser Art; Capitel- und Conventsiegel mit Votivdarstellungen kommen zwar öfter vor, gehören aber dennoch zu den selteneren, so die Capitelsiegel von Aachen, Agram, das Conventsiegel des Stiftes St. German in Speier; in Österreich ob der Enns die Siegel des Stiftes Lambach, in Österreich unter der Enns die beiden Siegel des Schottenstiftes[1]), und des St. Claraklosters in Wien[2]), in Steiermark jenes des Stiftes Neuberg[3]).

Der dritte Bischof von Wr.-Neustadt, Dietrich Kammerer aus der Familie der Kammerer zu Perkheim und Kammerschlag in Oberösterreich, war seit 1507 Provinzial der Minoriten, später Bischof von Zarakow in partibus infidelium, und wurde von Kaiser Maximilian I. im Jahre 1516 zum Bischofe von Neustadt ernannt, aber erst 1522 vom Papste bestätigt und starb 1530. Das Siegel, welches er nach seiner Ernennung zum Bischofe von Neustadt führte, macht von diesem Bisthume keine Erwähnung, die Umschrift lautet:

SIGILLVM ◦ THEODORICI ◦ EPI ◦ ZARACOVIENSIS ◦ 151A.

Übergangslapidar auf einem erhöhten Schriftrande, die Worte durch Blumenverzierungen von einander geschieden.

[1]) Jahrbuch der k. k. Central-Commission III. Bd.

[2]) Mittheilungen der k. k. Central-Commission, 1861, Juliheft.

[3]) Hanthaler Recens. diplom. gibt von diesem Siegel eine elende Abbildung. Taf. 10, Fig. 13.

Das Siegelbild zeigt die Kreuzesabnahme Christi. An das Kreuz sind zwei Leitern gelehnt, die eine von vorne, die andere rückwärts; auf letzterer steht ein über den Kreuzbalken gelehnter Mann, welcher den abgenommenen Leichnam mit einem Seile umschlungen hält, während ein zweiter auf der vorderen Leiter den Leichnam in den Armen trägt. Zu Seiten des Kreuzes rechts die heil. Maria, links der heil. Johannes, und eine zweite nicht deutliche Gestalt, wohl Maria Magdalena. Im Abschnitte ein deutscher Schild, darin ein Hifthorn mit einer verschlungenen Schnur. Auf dem Schilde ruht eine Inful, ihr zur Linken ragt der Bischofstab empor.

Das Original in rothem Wachs auf ungefärbter Wachsschale hängt mittelst rother Zwirnfäden an einer Urkunde vom Jahre 1519 ohne Ausstellungsort im Archive des Stiftes Heiligenkreuz.

Nach seiner Bestätigung durch den Papst liess Dietrich auf dem Stempel des eben besprochenen Siegels nur das Wort „Zaracoviensis“ in „Nove Civitatis“ umändern, alles übrige, selbst die Jahreszahl 1517 wurde belassen.

Das spitzovale Siegel hat 2 Zoll 10 Linien Höhe, und 1 Zoll 10 Linien Breite. Composition und Ausführung sind von keinem sonderlichen Werthe. Abgüsse in meiner Sammlung Nr. 660 und 665.

II.

Votivsiegel geistlicher Corporationen.

Die Votivdarstellungen auf den Siegeln der Capitel und Klöster zu Ehren ihrer Stifter gehören zu den seltneren, und durch ihren historischen Werth auch zu den interessanteren. Gewöhnlich erscheint der Gründer, sei er weltlichen oder geistlichen Standes, kniend vor dem Schutzheiligen des Bisthums, des Klosters oder Ordens, und reicht als Donator demselben als symbolisches Zeichen seiner Stiftung eine Kirche dar. Ich will hier unter den Siegeln dieser Art nur jene anführen, die mir bis jetzt im Bereiche des Kaiserthums Österreich bekannt wurden; ihre Zahl ist sehr gering, und es wäre wünschenswerth, dass Freunde der vaterländischen Siegelkunde hierüber ihre Erfahrungen veröffentlichen möchten.

In Österreich ob und unter der Enns befinden sich Votivdarstellungen auf den Siegeln der Benedictinerklöster in Lambach und zu den Schotten in Wien, dann auf jenem des Nonnenklosters zu St. Clara in Wien, welche in den Schriften der Central-Commission für Erhaltung der Baudenkmale besprochen und auch abgebildet sind [1]).

Diese Siegel sind entweder primitive, d. i. aus der Zeit der Stiftung herrührende, vielleicht von dem Stifter selbst angeordnete, und auf seine Kosten angefertigte; oder sie stammen aus späterer Zeit, indem die geistliche Corporation bei Änderung des ursprünglichen Siegels durch die Darstellung auf dem neu angefertigten Siegel ihrer Verehrung oder Dankbarkeit gegen den Stifter Ausdruck geben wollte. So zeigen die beiden ältesten Siegel des Klosters Lambach die gekrönte Gottesmutter sitzend, einmal mit dem Kinde, einmal ohne dasselbe [1]); dagegen erscheint auf dem im III. Bande des Jahrbuches der Central-Commission besprochenen Siegel (Nr. 24) der Stifter Bischof Adalbero von Würzburg bereits als Heiliger, und noch jünger ist jenes, auf welchem er als Donator der Gottesmutter eine Kirche überreicht (Nr. 25). Das älteste Siegel des Schottenklosters aus der Zeit der Stiftung zeigt uns die heil. Maria mit dem Kinde und den heil. Gregor, erst als der Convent neue Siegel anfertigen liess, erscheint auf jenem aus dem XIII., so wie auf jenem aus dem XV. Jahrhundert Herzog Heinrich Jasomirgott als Donator, und über ihm schwebt ein Engel mit der Himmelskrone [2]).

Unter die primitiven Siegel gehört jenes des St. Claraklosters in Wien, auf welchem Herzog Rudolph III. und dessen Gemahlin Blanca eine Kirche emporhalten, auf der die heil. Clara steht; und unter diese Kategorie reiht sich auch das Siegel des von Otto dem Fröhlichen gestifteten Klosters Neuberg [3]) in Steiermark:

† S · CONVENTVS · NOVI · MONTIS.

Gothische Majuskel zwischen Perlenlinien, die einzelnen Worte durch Blumen von einander getrennt.

Im Siegelbilde sitzt die heil. Maria zu Throne, und umschlingt das auf ihrem Schosse stehende Christuskind mit dem linken Arme, während die rechte Hand an der Brust ruht. Über dem langen ungegürteten Kleide trägt sie einen Mantel, das geschleierte und gekrönte Haupt ist nimbirt. Das Kind mit dem Strahlenkreuze im Nimbus umschlingt mit dem rechten Arme den Nacken der Mutter, und streckt die Linke nach dem vor dieser Gruppe knieenden Stifter aus. Dieser, Herzog Otto, welcher der Gottesmutter als Patronin des Cistercienserordens mit beiden Händen eine Kirche darreicht, ist im Waffenschmucke, jedoch ohne Helm. Er trägt einen Ringpanzer mit umgehenden Schurz und darüber einen langen Waffenrock ohne Ermel, welcher das Ringgeflecht am Halse sehen lässt, und an der Seite von den Hüften nach abwärts aufgeschlitzt ist. Am Halse hat der Herzog den Schild mit dem österreichischen Wappen hängen, der Querbalken ist blank, das Feld schräg gegittert und mit Punkten besäet. Das kurzgelockte Haupt ist unbedeckt. Die ganze Gruppe ruht auf einer Tribüne, welche von Pfeilern mit drei grossen und vier kleinen Rundbogen gestützt wird, und ist von der Umschrift: OTTO·DVX·AVSTRIE·FVNDATOR in gothischer Majuskel und von einer feinen Linie umgeben. Das Siegel von zierlicher Ausführung, und die Überlänge des Körpers der heil. Maria

[1]) Jahrbuch III. Bd. und Mittheilungen Juliheft 1861.

[1]) Beide Siegel wurden mir in jüngster Zeit durch den hochwürdigen Stiftsarchivar Herrn Pius Schmieder mitgetheilt.

[2]) Jahrbuch der k. k. Central-Commission III. Bd. Siegel num. 52, 53, u. 54.

[3]) Hanthaler recens. diplom. geneal. Taf. 10. Fig. 13.

abgerechnet von guter Zeichnung, ist rund, und hat 1½ Zoll im Durchmesser. Ich traf dasselbe im Stiftsarchive von Heiligenkreuz an einer Urkunde vom Jahre 1368, Hanthaler im Stifte Lilienfeld an einer Urkunde vom Jahre 1425.

Ein nicht aus der Zeit der Stiftung herrührendes Votivsiegel ist jenes des Domcapitels in Agram:

S ✠ CAPITVLI ✠ ECCLESIE ✠ ZAGRABIENSIS.

Gothische Majuskel zwischen Perlenlinien, die einzelnen Worte durch Rosen getrennt.

Auf zwei Säulen ruht ein von zwei Spitzbogen getragener und mit Giebeln verzierter Baldachin, unter welchem die heil. Maria mit dem Kinde sitzt. Die Jungfrau hat das Haupt geschleiert und nimbirt; sie hält das Kind, dessen Haupt ebenfalls nimbirt ist, vor sich stehend auf dem Schoss, und letzteres streckt beide Hände der Kirche entgegen, welche der heilige Ladislaus kniend darreicht. Der König, gekrönten Hauptes und nimbirt, trägt eine lange Tunik, und darüber einen Mantel. Die Kirche zeigt dem Beschauer die Langseite mit Bogenfenstern, schliesst mit einem niedern Chor, über welchem ein Kreuz. An der Stirnseite erheben sich zwei Thürme mit Zeltdächern. Unter der Gruppe im Abschnitte befindet sich ein Rad mit Nabe und vier Speichen, zu dessen Seiten je ein Stern.

Spitzes Oval, Höhe 2½ Zoll, Breite 1 Zoll 8 Linien. Die Durchführung der Gruppe zeigt eine sichere gewandte Hand, welche jedoch mit dem architektonischen Theil der Arbeit minder vertraut war, und jene Zierlichkeit und sorgsame Durchbildung vermissen lässt, die wir auf deutschen Siegeln diesem Theile zugewendet finden; an gleichen Mängeln leidet auch die Schrift.

Die Entstehung dieses Siegels ist in die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts zu setzen. Abguss in meiner Sammlung Nr. 1713 vom Jahre 1427.

III.

Innungs- und Handwerksiegel.

Lepsius hat in seinen sphragistischen Aphorismen [1]) auf die Verbindung hingewiesen, in welcher die Darstellungen auf den Siegeln der Schmiedezünfte einerseits zur Sage vom Schmiede Wieland, andererseits zur Ikonographie der Heiligen stehen, indem Hammer und Zange nicht blos Abzeichen des Schmiede-Handwerks, sondern zugleich auch die Attribute des Patrones der Zunft, des heil. Eligius sind. — Doch nicht nur in diesen Richtungen sind die Siegel der Zünfte wichtig, sie zeigen uns auch die alte Form der Werkzeuge, gewisse manuelle Fertigkeiten im Gebrauche derselben können auf ihnen ihre Darstellung, und Sprüche und Handwerksgebräuche durch sie ihre Deutung finden.

Allein gerade in diesem Bereiche der Siegelkunde haben sich die wenigsten redenden Zeugen entschwundener Zeiten erhalten. Die Urkunden der Zünfte in den täglichen, gewöhnlichen Lebensverkehr eingreifend, fanden keine Wege in die Archive, sie verschwanden mit den Individuen, mit den Familien, für die sie einen Werth hatten. Von den Stempeln selbst dürften sich nur wenige erhalten haben, einerseits waren sie einem zu häufigen Gebrauch ausgesetzt, andererseits mögen Ungunst der Zeit und Indolenz das ihrige beigetragen haben, mancher Stempel ruht vielleicht noch unbeachtet in dem Winkel irgend einer Innungslade. Möchten diese Zeilen dazu beitragen, auf das, was sich allenfalls im alten Wien, dem Handels- und Stapelplatze Deutschlands im Verkehre mit dem Oriente, noch erhalten hat, aufmerksam zu machen, und es der Öffentlichkeit zuzuführen, um auch in dieser Richtung von dem regen Bürgerleben Wiens im Mittelalter ein Bild zu geben. Hier möge das Wenige folgen, was mir bis zu Ende des XV. Jahrhunderts in dieser Richtung Österreich in weiterem Sinne betreffend, bekannt wurde.

1. Das Siegel der Goldschmiede in Wien.

✝ S. AVRIFABRORVM . DE . WIENNA.

Gothische Majuskel zwischen Perlenlinien.

Unter einem Giebel, welcher über einem Kleebogen auf zwei Spitzsäulen ruht, und mit Blumen und einem Kreuze verziert ist, das in den Schriftraum hineinragend, zugleich den Anfang der Umschrift bildet, sitzt der heil. Eligius, Bischof von Nojon und Patron der Goldschmiede und hämmert an einem Kelche.

Das Haupt des Heiligen ist nimbirt, und das Haar nach rückwärts in schlichte Locken gelegt. Die Kleidung besteht in einem langen Talare mit einer Kapuze. Der Architectur, unter welcher der Heilige sitzt, schliesst sich nach Aussen zu jeder Seite ein Erker an, dessen Raum mit Blumenornamenten ausgefüllt ist und oben von einem mit Blumen verzierten Giebel überragt wird. — Rund, Durchmesser 1 Zoll 3 Linien.

Dieses Siegel in grünem Wachs, auf ungefärbter Schale, hängt an einer Urkunde, durch welche Hanns Schuchl und Peter During, Goldschmiede und Zechmeister.

[1]) Mittheilungen des thüringischen sächsischen Vereines 1842.

bestätigen, dass Gerhard von Siebenbürgen, Goldschmied und Bürger zu Wien, der Zeche einen Weingarten gegeben habe, damit sie davon jährlich 16 Ämter an den benannten Tagen singen lasse. Wien, Montag vor Judica in der Fasten 1450.

Das Siegel selbst ist eine Arbeit des XIV. Jahrhunderts, und dürfte bald nach dem Jahre 1366, in welchem die Herzoge Albert und Leopold den Goldschmieden Wiens eine Ordnung gaben, verfertigt worden sein. Dass der heil. Eligius an einem Kelche arbeitend dargestellt ist, beweiset, dass man auf die kunstreiche Ausführung dieses Kirchengeräthes besonderen Werth legte, und es geht dies auch aus dem Bestätigungsbriefe der Goldschmiedeordnung hervor, welchen König Friedrich III. im Jahre 1446 gab, und worin er anordnet, dass jeder Goldschmiedmeister oder Geselle, welcher sich in Wien als Meister festsetzen wolle, durch drei Gegenstände seine Kunst erproben müsse: durch die Verfertigung eines Kelches, eines Siegels mit Schild und Helm, und durch die Fassung eines Diamanten.

2. Das Siegel der Bäcker-Innung in Wien.

* s * der * pekchenknecht * zech * zu * wien.

Deutsche Minuskel, äusserer Stufenrand, nach Innen mit Blümchen verziert.

Innerhalb eines Eichelornamentes, dessen schief aufsteigende Fläche mit Blumen belegt ist, befindet sich über zwei Wappenschilden emporragend ein Bischof mit der Inful auf dem nimbirten Haupte, wahrscheinlich der heil. Honoratus als Patron der Bäcker, er hat die Rechte segnend erhoben, und hält den Stab und ein Buch in der Linken. Im Wappenschilde zur Rechten befindet sich ein Wecken, in jenem zur Linken eine Bretze; beide Schilde sind durch eine Kette, an welcher ein Schloss hängt, mit einander verbunden. An den Aussenseiten der Schilde befindet sich rechts ein emporkletterndes, vierfüssiges Thier, einem Fuchse ähnlich, links ein Vogel, das Siegelfeld ist mit Blattwerk ausgefüllt.

Rund, Durchmesser 1 Zoll 7 Linien. Papierabdruck über rother Oblate in meiner Sammlung, Num. 2999. — Nach dem Abdrucke zu urtheilen, scheint der Stempel noch im Anfange dieses Jahrhunderts vorhanden gewesen zu sein. Die Arbeit ist zierlich zu nennen und stammt aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, leider ist der Abdruck nicht durchwegs so scharf, um eine Abbildung zuzulassen. Die Form des Weckens ist eine Rhombe, an der oberen und unteren Spitze mit Knorren; die Bretze hat jene urconservative Form, in der wir sie bereits im XII. Jahrhundert im „hortus deliciarum“ der Herrad von Landsberg abgebildet finden, und in welcher sie, als ein echt monumentales Gebäck noch heut zu Tage, selbst nach dem Aufhören des Zunftzwanges erscheint.

3. Das Siegel der Bäcker zu Wiener-Neustadt.

Die Bäcker-Innung in Wiener-Neustadt hielt die Bretze für ein so hochwichtiges Zeichen ihres Handwerkes, dass sie durch eine solche ein mittelalterliches Damensiegel höchst prosaisch in ihr Innungssiegel verwandelte, welches noch vor 15 Jahren im Gebrauche stand, und dessen Beschreibung hier folgen mag:

s . dne . beatricis de brusihis.

(Sigillum dominae beatricis de brusihis). Deutsche Minuskel auf einem Schriftbande, äusserer Stufenrand.

In einem dreiseitigen, unten abgerundeten Schilde ein Löwe, mit zwei dünnen Querbalken belegt. — Über dem Schilde eine Bretze.

Das Siegel, rund, 1 Zoll 2 Linien im Durchmesser, ist eine Arbeit des XV. Jahrhunderts. Die Dame scheint einem italienischen Geschlechte anzugehören. Wie das Siegel in den Besitz der Bäcker-Innung in Wiener-Neustadt kam, ist unbekannt, auch weiss ich nicht, ob dasselbe noch im Gebrauche steht; dass die Bretze erst nachträglich eingravirt wurde, bedarf kaum einer Erwähnung.

4. Die Hauerzeche in Retz.

Im Privatbesitze traf ich den bronzenen Siegelstempel der Hauerzeche in Retz, auf der Handhabe mit der Jahreszahl 1412.

† die ganz † prüderschaft † in der hauerzech.

Deutsche Minuskel zwischen Perlenlinien.

In einem unten gerundeten Schilde befindet sich ein Weinstock mit Blättern und Trauben, zur rechten Seite desselben wächst aus dem Schildesrande ein Fuchs bis zur Hälfte des Leibes hervor, zur Linken steht ein aufgerichteter Bock. Im Siegelfelde über dem Schilde eine Blätterverzierung, zur rechten Seite des Schildes ein Winzermesser, zur Linken eine Haue.

Rund, Durchmesser 1 Zoll 2 Linien. — Rebenmesser und Haue sind hier als Handwerkszeuge angebracht, das erstere hat die Form einer schwach gekrümmten Sichel, dass der Fuchs eine Anspielung sei auf den Spruch, er finde die Traube sauer, weil sie ihm zu hoch hängt, und der Bock eine Hinweisung auf das Sprichwort: den Bock zum Gärtner machen, lässt sich kaum bezweifeln, so wie im Ganzen die Werkzeuge auf die Arbeit, die Trauben auf den Lohn, die beiden Thiere auf die natürlichen Feinde des Winzers hinweisen.

5. Die Siegel der Schmied- und Präge-Schöffen der Münzstätte zu Kuttenberg.

Im Grundbuchsarchive der Stadt Wien befindet sich eine Urkunde der Münzschöffen in der Schmiede, und der Münzschöffen im Prägehaus zu Kuttenberg für Nikolaus Oderwitz vom Jahre 1412, an welcher die beiden Siegel der Schöffen in lichtbraunem Wachs an Pergamentstreifen hängen. Das einfachere, zum Theile verletzte Siegel der Schmiedeschöffen hat die Umschrift:

(S. Mon.) ETARIORVM. DE CVTTIS. IN. BOHEMIA.

Gothische Majuskel zwischen einfachen Linien, am Schlusse Blumenranken.

Von einem Rosenornamente umgeben befindet sich im gerauteten und mit Blümchen belegten Siegelfelde ein senkrecht getheilter Schild, der im rechten Felde drei pfahlweise gestellte Amboseisen, im linken Felde den gekrönten böhmischen Löwen zeigt. — Die innere schief aufsteigende Fläche des Ornamentes ist mit Masswerk verziert, in den Aussenwinkeln befinden sich Blumenornamente.

Rund, Durchmesser 2 Zoll, 3 Linien.

Das Siegel der Prägeschöffen hat die Umschrift:

SIGILLVM ✱ ✱ SPREGATORVM.

in gothischer Majuskel zwischen verzierten Stufenlinien der Schriftraum zwischen beiden Worten ist mit Blumenornamenten ausgefüllt.

Auf einem Stuhle sitzt ein Präger in langem gegürteten Gewande, das unbedeckte Haupt ist gelockt, in der linken Hand hält er das auf den Prägestock aufgelegte Prägeeisen, in der Rechten den erhobenen Hammer, indem die Münzen einfach durch den Schlag geprägt wurden.

Vor sich hat er zwei Kisten mit Münzstücken, wahrscheinlich die eine für die ungeprägten, die andere für die geprägten Stücke. Das Siegelfeld ist gerautet und mit Blümchen bestreut. Zeichnung und Ausführung zeigen einen tüchtigen und gewandten Künstler.

Das runde Siegel hat 1 1 Zoll 10 Linien im Durchmesser.

Notizen.

*Um die in Verfall gerathene kirchliche Stickkunst zu heben, hat sich, wie bekannt, vor mehreren Jahren zu Cöln ein Damenverein gebildet. Die erste umfangreiche Arbeit desselben war die Anfertigung eines grossen Domteppiches, der von Meisterhand nach mittelalterlichen Vorbildern entworfen worden war. Diesem Werke folgten zwölf grosse Tableaux in Mosaikstickerei ausgeführt, die an Festtagen als Dorsalbehänge die Randflächen des inneren Chores im Cölner Dome schmücken, bald darauf bildete sich in Crefeld ein Damenverein, welcher es übernahm die Stufen des Hauptaltares der St. Dionyskirche gleichfalls mit einem grossen Teppichwerke zu schmücken, das von einem cölnischen Meister entworfen und auf Stramin gezeichnet worden war. Zu Paderborn wurde gleichfalls von Frauenhand jener berühmte Liboriusteppich für den dortigen Dom angefertigt, der sowohl hinsichtlich seiner sinnreichen Composition als auch seiner gelungenen technischen Ausführung allgemeine Bewunderung hervorrief. Ähnliche Vereine bildeten sich noch in kleineren Städten am Rhein und sind bestrebt im Dienste des katholischen Cultus auf eine Veredlung des Geschmackes in der Stickkunst hinzuwirken. Auf Anregung des Ehren-Stiftsherrn Dr. Franz Bock, der überhaupt sich die Förderung dieser Bestrebungen am Rhein im hohen Grade angelegen sein lässt, wird nun auch für den Chor der Krönungskirche zu Aachen von dem dortigen Damenvereine an einem prachtvollen Teppichwerke gearbeitet. Die nach Angaben des Dr. Bock entworfene Composition versinnlicht den Garten Edens, von dem die vier Paradieses-Flüsse ausgehen, der von dem Sternenkreis umstellt und zugleich von den allegorischen Bildern der vier Elemente und der vier Winde umgeben ist. Eine von Dr. F. Bock veröffentlichte kleine Brosehüre (Aachen 1863, Kaatzer's Verlag) gibt eine ausführliche Beschreibung der sinnreichen Zeichnung.

*In Breslau ist im Laufe des Jahres 1862 der dortige Verein für schlesische Alterthümer mit dem daselbst bestandenen königlichen Museum für Alterthümer, das nach Aufhebung der schlesischen Klöster durch den um Schlesiens Kunst und Alterthum hochverdienten Professor Büsching begründet wurde, vereinigt worden, wodurch die Sammlung der Kunstdenkmale eine ziemlich bedeutende geworden ist. Das nächste Streben des Vereines ist nun dahin gerichtet, eine Sammlung von Gypsabgüssen der hervorragendsten Kunstdenkmale zu erlangen und das Museum mit der Gemäldegallerie im Ständehause zu vereinigen.

*Die Kunstwelt, schreibt J. Corblet in seiner „Revue", ist im hohen Grade beschäftigt mit einem neu entdeckten Gemälde Rafael's, vorstellend der Tod des heil. Joseph, das bis jetzt unbekannt geblieben, weil es sich zu Rom in einer und derselben Familie fortgeerbt hat. Abbé Nicolle, Secretär des Cardinal Pietro, stellt in seinem Enthusiasmus dieses Bild höher als die Transfiguration, das berühmteste von Rafael's Werken. — Joseph liegt auf einem Bette ausgestreckt mit gegen den Himmel gerichteten Augen. Zu seiner Rechten sitzt der Erlöser, um den letzten Athemzug des Sterbenden aufzunehmen; zur Linken steht Maria, erfüllt von tiefstem Schmerze. Die Kritiker und Künstler, welche die Meinung des Abbé Nicolle theilen, stützen ihre Ansicht auf eine Tradition, nach welcher Rafael dieses Bild während seiner letzten Krankheit gemalt habe und wollen den Meister in der Zeichnung und Farbe erkennen. Nach dem Journal des beaux arts erinnert dagegen das Bild weder im Style noch in den Charakteren, weder in Zeichnung und Farbe an Rafael. Pelloquet findet wieder in einem Artikel der Monde illustré in der Gestalt der Maria eine entfernte Erinnerung an Andreas del Sarto und erkennt im Ensemble der Composition die

Bologneser Schule. Ein belgischer Künstler Piqué glaubt in dem Bilde eine von Carlo Maratti gemachte Skizze für ein Frescogemälde zu erkennen. So sehr nun die Meinungen über den Meister auseinander gehen, stimmen doch alle Kenner überein, dass das Bild zu den vorzüglichsten Kunstwerken gehört.

*Aus Florenz berichtet das „Organ für christliche Kunst“ dass nach den Plänen des Cavalieren Matas die Façade der Kirche Santa Croce hergestellt und die Restauration der Façade der Kathedrale, deren Kosten auf 100.000 Ducati veranschlagt ist, nun ernstlichst in Angriff genommen werden wird.

*In Paris beschäftigt man sich gegenwärtig mit der Restauration der unterirdischen Kirche des heiligen Irenäus, deren Ursprung nach der Tradition bis zum V. Jahrhundert zurückgeht. Das schwierige Unternehmen ist Herrn Deshardins übertragen. „Wenn es sich darum handelt“, bemerkt dazu das „Organ für christliche Kunst“, „ein Bauwerk von einem so ehrwürdigem Alter wieder herzustellen und auszuschmücken, so sind Kunst und Wissenschaft berechtigt, in Schrecken zu gerathen“.

*Vom 1. Juli 1863 wird in der Stadt Hohenstein im Königreiche Sachsen bei Gelegenheit einer evangelischen Pastoraleonferenz eine Ausstellung von kirchlichen Kunst- und Gewerbe-Erzeugnissen aus älterer und neuerer Zeit stattfinden.

Correspondenzen.

***Wien.** Seine Excellenz der Präsident der k. k. Central-Commission Freiherr v. Czoernig machte in der Sitzung vom 8. Jänner der Versammlung die erfreuliche Mittheilung, dass das Mitglied der k. k. Central-Commission Professor Friedrich Schmidt über einstimmigen Vorschlag des Dombau-Comités von Sr. k. k. apost. Majestät zum Dombaumeister von St. Stephan ernannt worden sei. Seine Excellenz begleiteten diese für die k. k. Central-Commission hoch erfreuliche Mittheilung mit dem Ausdrucke der Zuversicht, dass durch die Berufung dieses genialen Künstlers zur Leitung der Restauration des Domes die Fortsetzung und Vollendung desselben in einer allen Anforderungen der Kunstfreunde entsprechenden Weise sicher gestellt werde. Die „Wiener Zeitung“ vom 19. Jänner begleitete die Nachricht von dieser Ernennung mit folgenden hiermit vollkommen übereinstimmenden Worten:

„Professor Schmid, durch 15 Jahre an der Restauration des Cölner Domes betheiligt, als selbstständiger Architekt durch eine Reihe von Bauten im gothischen Style sowohl in als ausserhalb Österreichs als Meister der Stylrichtung allgemein anerkannt, bietet für die Lösung der ihm zugefallenen hochwichtigen Angelegenheit in so reichem Masse alle Garantien eines vollständigen Gelingens, dass die Wahl in allen Kreisen als eine höchst glückliche bezeichnet wird.“

***Pest.** Über die Resultate der im verflossenem Jahre zu Stuhlweissenburg von der archäologischen Commission der ungarischen Akademie der Wissenschaften unternommenen Ausgrabungen der Fundamente der alten Krönungskirche entnehmen wir einem Berichte Dr. Henzlmann's, der die darauf bezüglichen Arbeiten geleitet hat, folgenden Überblick des gewonnenen Ergebnisses: „Es haben sich im aufgedeckten Theile vier nach einander auf demselben Platze errichtete Gebäude vorgefunden: Die Basilica des heiligen Stephan, der erste Umbau Bela's III. im spätromanischen Style, der zweite Umbau unter Karl Robert im Spitzbogenstyle, und der dritte Umbau unter Matthias Corvinus in einem bereits verfallenden Spitzbogenstyle.

Vom Basilikenbaue haben sich noch erhalten die Fundamente des östlichen Theiles, wirkliches Plaster, und wo dieses fehlt, wenigstens der darunter gelegte Cement, endlich ein wahrscheinlich hierher gehöriger Säulenunterbau. Den Radius des Apsidenhalbrundes konnte ich nach dem ausgegrabenen Theile bestimmen, und aus diesem wieder die Breite des Mittelschiffes genau auf 60 altrömische Fuss ansetzen. Wir haben in der Töpfergasse nicht einmal den dritten Theil des Halbkreises gefunden, und somit den mathematischen Beweis dafür erhalten, dass mehr als zwei Drittheile der Basilica und der späteren Kirchen auf dem Bischofhofe, wohin der Zug des Segmentes geht, zu suchen seien. An der Südseite der Apside habe ich Fundamente für einen Thurm gefunden, und die Gleichartigkeit dieser Steine mit den Apsiden-Fundamentsteinen beweist, dass der Thurm zur Basilica gehörte, so wie sein Vorhandensein entweder noch drei andere Thürme, einen an jeder Ecke des Basilikenviereeks, oder wenigstens noch einen an der andern Seite der Apside fordert. Ich hatte früher nicht geglaubt, dass der erste Bau auch nur mit kleinen Thürmen versehen gewesen sei; wie ich mich hierin geirrt, beweist nun sowohl dieses als auch das Beispiel der Fünfkirchner Kirche und jenes der Ruinen von Zala-Egerszeg. Beide letzgenannte Kirchen haben und hatten an ihren Ecken niedere Thürme, welche eine Art von Befestigung bildeten und Schutz gegen Angriffe von Aussen boten. In dieser oder ähnlicher Art befestigte Kirchen kommen auch an anderen Orten im Mittelalter vor. Ob die Basilica vier oder blos zwei Thürme an den Seiten der Apside hatte, darüber wird die Ausgrabung auf dem Hauptplatze der Stadt Aufschluss geben. Von Begräbnissstätten gehört die oben angeführte der Familie des h. Stephan hierher, wobei jedoch den hier gefundenen drei Gerippen keine bestimmten Namen gegeben werden können. Die neuere Untersuchung hat die Stellen der h. Stephan und Emerich leer gefunden. Am Namen Gisella halte ich noch fest, ohne zu bestimmen, ob er der Gemahlin oder der Schwester Stephans mehr entspreche.

Die Kirche Bela's III. hat den meisten Stoff für unsere Ausgrabungen geliefert. Im Osten zeigt sich eine Verlängerung des Querschiffes und der Anfang einer neuen Apside, die Fortsetzung der Fundamente derselben wurden jedoch sorgfältig herausgenommen, um in modernen Bauten verwendet zu werden; das Querschiff erstreckte sich noch Westen noch etwas über den Anfang des Querschiffes der Basilica. Das Langhaus der Kirche war durch sieben Pfeiler und die beiden Abschlussmauern in acht Arcadenjoche getheilt. Vier von den sieben Pfeilern konnte ich blosslegen, die Steine der drei anderen fand ich bis auf die Fundamente herausgenommen. Im Westen war die Kirche durch drei Thürme, zwei kleinere und niedere an den Enden der Seitenschiffe und einen weiter vorspringenden höheren mittleren Thurm, geschlossen. Von Begräbnissstätten gehört die im Jahre 1848 aufgefundene der Familie des Gründers dieses Neubaues hierher.

Karl Robert liess im Jahre 1318 die Kirche mit Blei decken, ein Brand zerstörte das neue Werk, und so wurde im Jahre 1327 ein Neubau unternommen, die Kirche ward jetzt zuerst gewölbt, und da die früheren Stützen nicht stark genug waren ein Gewölbe zu tragen, liess Robert dieselben durch Steinumfassungen derart sorgfältig verstärken, dass ich Bela's Pfeiler, um selbe zu erkennen, erst heraus meisseln lassen musste. Diese Verstärkung der Pfeiler, die Gewölbung und Bleideckung unter Robert erwähnen bereits Thuroczy und

Bonfin, auch spricht Ersterer vom Marmorpflaster der Kirche, und in der That hat Robert das zweite Pflaster — Bela hatte noch das ursprüngliche Stephaneische beibehalten — aus rothen Almáser Marmorplatten legen lassen, und zwar bereits im Jahre 1318, denn die durch den späteren Brand stark beschädigten Platten wurden hin und wieder nach 1327 umgekehrt, und auf der früher rauhen, nun zur oberen gewordenen unteren Fläche polirt, wo sie aber zu stark beschädigt waren, ganz herausgenommen und durch Ziegelpflaster ersetzt. Die Thurmfaçade hat Robert in ihrem früheren Zustande gelassen, wie das Segment eines Rundbogenfensters beweist, welches ich dort gefunden. Die Ostseite der Kirche hat er gleichfalls nicht verlängert; denn östlich von den Anfangssteinen der Apside der zweiten Kirche findet sich ein langer leerer Raum, und dann erst ein armseliges Fundament aus gewöhnlichem Weissenburger Baustein, das blos die Grundlage eines unansehnlichen Gebäudes gewesen sein kann. Von Grabstätten gehört dieser Kirche an, die gewölbte doppelte Ziegelgruft, welche ich für jene des Königs Albert halte und die ich vollkommen ausgeplündert fand. Dis Begräbnissstelle Robert's selbst ist entweder im Mittelschiffe oder im nördlichen Seitenschiffe zu suchen. Später hat wahrscheinlich Ludwig der Grosse den Leichnam seines Vaters in die von ihm gegründete Katharinencapelle übertragen lassen, deren die Schriftsteller als eines zu seinem eigenen Mausoleum bestimmten Anbaues erwähnen. Man hat bisher vermuthet, dieses Mausoleum habe an der Südseite gestanden, ich habe jedoch hier keine Spur davon entdecken können; desto sicherer wird daher die Angabe, die Jankovics im Jahrgange 1827 des „*Tudományos gyüjtemény*“ machte und der zufolge das noch bis beinahe 1800 bestandene Mausoleum Ludwig's, welches er selbst gesehen, im Propsthofe sich erhob, demnach abgesondert und nördlich von der Kirche.

Unter Matthias hat die Robert'sche Kirche bedeutenden Schaden gelitten, was den König veranlasste, das ganze Gewölbe des Langhauses zu erneuern. Dass er aber dies that, bezeugen sowohl die Schriftsteller als auch unsere Funde, hierunter aber vorzüglich die neue Verstärkung nach der Kirchenaxe, die noch erhaltenen vier Pfeiler, drei Schlusssteine und eine ziemliche Anzahl von Gewölbrippen, die sich beim Nachgraben gefunden und deren Formen und Profile blos dem Spitzbogenstyle der Zeit des Corvinus angehören können. Matthias hatte, wie uns Tubero erzählt, die Absicht, einen Langchor an die Kirche anzubauen, wurde aber hieran durch seinen Tod verhindert; ja er konnte nicht einmal sein eigenes Mausoleum beenden, was erst sein Sohn that. Dieses Mausoleum hat sich bis zum Anfang unsers Jahrhunderts erhalten und der gegenwärtige Weissenburger Bischof hat als Knabe noch in dieser Capelle ministrirt, die Fundamente sind, wie er versichert, noch auf seinem Hofe vorhanden, wohin sich jedoch, in Folge seines Verbots, unsere Ausgrabungen nicht erstreckten. Matthias hat die Thurmfaçade der zweiten Kirche gleichfalls nicht angetastet; diese wurde im Jahre 1601 durch die Turken in die Luft gesprengt, und hier haben wir ein wahres Chaos von durcheinander geworfenen Steinen gefunden; in wellenförmigen Linien lagen hier auch noch die Cemente der beiden Pflaster der älteren drei Kirchen, vom dritten Steinpflaster des Corvinus, das sich hie und da noch im Osten der Kirche erhalten hatte, war hier jedoch keine Spur zu entdecken. Unter die Grabstätten aus der Zeit des Corvinus rechne ich die geplünderte gewölbte Gruft, welche sich zwischen den Begräbnissplätzen der Familien des heil. Stephan und Bela's III. an der Seite des modernen Canales befindet, und vielleicht sind hierher auch die beiden Grüfte an den Seiten des ersten Kirchenpfeilers im Westen zu zählen.

Dies sind in Kurzem die Resultate der zweimonatlichen Arbeit, die am 14. September begonnen und am 12. November 1862 geschlossen wurde und einen Kostenaufwand von nur 1118 fl. ö. W. erforderte.

E. Henzlmann.

Literarische Besprechung.

1. Denkmale der Baukunst in Preussen, nach Provinzen geordnet. Gezeichnet und herausgegeben von Ferdinand v. Quast. Berlin, Ernst und Korn. Gr. Fol. 1852 ff.

2. Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des preussischen Staates. Gesammelt u. herausgegeben von F. Adler. Band I. die Mark Brandenburg. Berlin, Ernst und Korn, 1862. Gr. Fol. 92 S. Text m. vielen Holzschn. und 50 Tafeln.

Beide Werke, dem Titel nach collodirend, stehen, jetzt wenigstens noch, im Verhältnisse gegenseitiger Ergänzung; das erste beschäftigte sich bisher ausschliesslich mit der Provinz Preussen, das zweite mit der Mark Brandenburg, und das Publicum hat daher von dem doppelten Unternehmen nur den Vortheil rascherer Befriedigung des kunsthistorischen Bedürfnisses. Denn ein solches ist die Erforschung der Backsteinarchitectur des Mittelalters in den östlichen Provinzen des preussischen Staates und in den norddeutschen Küstenländern, und zwar die provinzialgeschichtlich geordnete, chronologisch genaue Erforschung, im hohen Grade. Dass auch unter den Bauten dieser Art höchst ausgezeichnete, eigenthümliche und beachtenswerthe sich befinden, ist freilich längst bekannt, aber was darüber publicirt war, bestand ausser einigen Monographien und ausser dem nur angefangenen und nicht fortgesetzten Werke von Minutoli, nur in dem allgemeinen Überblick, den das Werk von Essenwein gewährt, in den malerischen Ansichten von Strack und Meisheim und in einzelnen Nachrichten. Für die Mark Brandenburg war ein kurzer aber mit vollster Sachkenntniss entworfener Aufsatz von Quast im den D. Kunstblatte von 1850 in der That fast die einzige Quelle.

Von den beiden obengenannten Werken ist das des Hrn. v. Quast bisher nur bis zu dem dritten, in diesen Tagen erschienenen Hefte gediehen, während das erste schon im D. Kunstblatte 1853, S. 135 von Kugler besprochen wurde. Jedes dieser Hefte enthält nebst dem erklärenden Texte sechs grosse Tafeln und zwar darunter jedes Mal mehrere in vollständigem Farben- oder doch im Tondruck. Ein Programm seines Planes hat der berühmte Verfasser nicht gegeben, wenigstens ist mir ein solches nicht bekannt; wie es scheint, beabsichtigt er, von Osten anfangend, die Provinzen des preussischen Staates in ihrer baulichen Erscheinung zu schildern und hat desshalb mit dem alten Besitzthume des deutschen Ordens begonnen. Auf die wenigen sonst schon bekannten oder berühmten Bauwerke desselben, auf die von Danzig, welche Schulz, auf den Dom von Königsberg, den Aug. Hagen, und endlich auf Schloss Marienburg, das Wunder dieser östlichen Gegenden, von dem der Verfasser selbst in den wenig verbreiteten neuen preussischen Provinzialblättern Band XI (1850) und ohne Abbildungen eine überaus gründliche Analyse geliefert hat, lässt er sich in diesen Heften nicht ein, sondern gibt durchweg neues, noch nicht publicirtes, was gerade recht geeignet ist die hohe Eigenthümlichkeit dieser gesonderten Bauschule kennen zu lehren. Das erste Heft enthält zunächst eine landschaftliche Ansicht von Heilsberg in Tondruck, die alte Stadt mit ihren Kirchen und hohen Mauern und mit dem daneben gelegenen Schlosse, dann in vollen Farben und grösserer Nähe das Äussere dieses Schlosses, und

demnächst auch die sehr charakteristische Innenansicht seines Hofes, endlich auf drei andern Blättern einzelne interessante Theile und Details des Schlosses, so wie die Pfarrkirche und ein Thor der Stadt. Das zweite Heft beschäftigt sich in ähnlicher Weise mit der Stadt, dem Schlosse und der Kirche zu Roessel, dem Dome Guttstadt und der Kirche zu Wormditt. Das dritte endlich hat ausschliesslich den Dom zu Frauenburg zum Gegenstande, von dessen architektonischer Schönheit und herrlichen Lage Lübke's lebendige, wenn auch nur leichte Schilderung in seinem Reiseberichte im D. Kunstblatte 1856, S. 154 schon Nachricht gab. Die Geschichte des Domes ist durch Inschriften und Documente ausser Zweifel gesetzt. Anfangs begnügte sich das neugegründete Bisthum mit einer kleinen hölzernen Kirche; erst seit 1329 erstand der jetzige, solide Bau, wie es in dem päpstlichen Indulgenzbriefe heisst: *„tanquam novella planta in confinibus christianorum prope paganos."* 1342 wurde der Chor geweiht und nun erst das Langhaus in Angriff genommen, 1388 war zufolge der aus einzelnen Ziegelplatten mit reichgebildeten Majuskelbuchstaben gebildeten Inschrift im Innern der westlichen Vorhalle das Ganze vollendet, und hat sich ungeachtet wiederholter Verwüstung durch polnische Kriegsscharen im Wesentlichen erhalten. Der Hauptkörper des Gebäudes ist schlicht und selbst nüchtern; der Chor, nach preussischer Sitte rechtwinkelig geschlossen und einschiffig, hat noch den Vorzug schlanker und reichgegliederter Gewölbdienste mit sehr edel gebildetem Blattwerk der Capitäle, auch ist das aus Stuck geformte Masswerk in den Fenstern erhalten; das Langhaus dagegen ist eine einförmige Hallenkirche ohne Querschiff von niedrigen Verhältnissen mit kurzen achteckigen Pfeilern, die nicht einmal Capitäle haben. Mit Recht berühmt ist dagegen die westliche Vorhalle und die damit in Verbindung stehende Ausstattung des Äussern. Sehr wichtig war für dieselbe ein Umstand, den der Baumeister der gegenwärtigen Kirche vielleicht nicht herbeigeführt hatte. Abweichend von der allgemeinen Sitte ist nämlich der Glockenthurm hier zwar nicht wie in Italien ganz isolirt, aber auch nicht mit der Kirche verbunden; er erhebt sich nämlich (jetzt in einer Erneuerung vom Jahre 1685) auf einer Ecke des Gebäudekranzes, welcher den Domhof umgibt, Wahrscheinlich rührt diese Anordnung aus der Zeit vor der Anlage der massiven Kirche her und hing mit Vertheidigungszwecken zusammen, jedenfalls aber war sich der Meister der Vortheile wohl bewusst, welche sie ihm gewährte. Die Verbindung des Glockenthurmes mit der Hallenform hat überall grosse Schwierigkeiten und ist in den meisten preussischen Kirchen nur in der Art bewirkt, dass ein einzelner schwerer und starker Thurm der Westseite einfach vorgelegt ist, wo er durch seinen Gegensatz nur dazu dient, die Massenhaftigkeit des Hallenbaues recht auffällig zu machen und die Möglichkeit eines angemessenen Façadenschmuckes völlig auszuschliessen. Freilich ist ein solcher im Ziegelbau nicht so wie im Steinbau indicirt, aber um so mehr verdient der Weg, welcher hier eingeschlagen ist, alle Beachtung. Dem westlichen Portale ist nämlich eine Vorhalle von der Breite des Mittelschiffes vorgelegt, welche mit einem möglichst reich gebildeten Portale und einem geschmückten Giebel den ganzen Raum zwischen den beiden schlanken Masswerkfenstern der Seitenschiffe und bis zum Gesimse des Daches sehr vollständig und befriedigend belebt. Der hohe Giebel des Daches ist bekanntlich in den Hallenkirchen des Ziegelbaues die beliebteste und geeigneteste Stelle für reicheren Schmuck, der indessen meistens sich in geringen Modificationen der hergebrachten Motive von Fensterblenden und Rosetten bewegt. Hier dagegen ist er sehr eigenthümlich und reizvoll. Zunächst steigen nämlich an der Ecke zwei schlanke ziemlich reich ausgebildete achteckige Thürmchen auf, welche schon an sich einen passenden Abschluss des Giebels und eine Verminderung seiner Fläche, und zugleich ein günstiges Motiv für die weitere Ausstattung desselben gewähren, indem nun auf der zwischen ihnen liegenden Gesimslinie ein kleineres, paralleles Dreieck gebildet und dies als der eigentliche und innere Giebel behandelt und nach gewohnter Weise mit Fensterblenden geschmückt, der übrigbleibende Rand aber durch eine aufsteigende Arcadengallerie (die, wie der Verfasser mit Recht bemerkt, an Italien erinnert) ausgefüllt ist. Das Ganze, mit feinen Details, die sich der Beschreibung entzieht, geschmackvoll verziert, erscheint überaus leicht und eigenthümlich. Noch überraschender ist dann das Innere der Vorhalle mit seiner glänzenden, fast orientalischen Decoration. Der untere Theil der Wände ist ohne, der ganze obere Theil dagegen mit reichster Verzierung; zunächst dem Bogenansatze des Portals entsprechend, ein Fries mit durchschneidenden Bögen und Motiven des Fenstermasswerkes, dann die Bogenfelder mit einer durch kleine Arcaturen gebildeten, schuppenähnlich wirkenden Ornamentation, und endlich die Rippen des edlen Sterngewölbes cylindrisch profilirt und mit kleinen Figuren besetzt. Das in das Innere führende Portal ist von Kalkstein und ebenfalls höchst reich verziert, aber merkwürdigerweise ganz in den Grenzen, welche das Ziegelmaterial der Ornamentation setzte, mit ziemlich kleinen Mustern und in den Bögen mit Baldachinen, die für gemalte Heiligenbilder bestimmt waren. Sei es, dass der Mangel an geübten Steinmetzen, sei es, dass die Rücksicht auf Harmonie mit den andern Theilen den Baumeister zu dieser Selbstbeschränkung bestimmte das Resultat ist ein sehr günstiges und der kleine Raum von bewundernswerther Anmuth. Ein glücklicher Zufall hat uns, wie es scheint, den Namen dieses Meisters erhalten. In einer Urkunde, welche der Verfasser der Mittheilung eines in Frauenburg einheimischen Forschers verdankt, einem Kaufcontracte vom Jahre 1397, bezeichnet nämlich der instrumentirende Domvogt den Käufer als „mynen herren her Lifhard Bawmeister der Thamkirchen zur Frawenburg". Da der Vogt ihn „seinen Herren" nennt, so muss er Canonicus gewesen sein, und da seit der Vollendung der Vorhalle nur neun Jahre verflossen waren, so ist es wahrscheinlich, dass dieselbe von ihm herrührte und dass er noch damals mit der vollständigen Ausstattung des Äussern beschäftigt war.

Auch ist diese ganz in demselben Geiste behandelt, wie jene Vorhalle, nämlich mit etwas weltlicher, aber anmuthiger Leichtigkeit und Eleganz. Die ungünstigen, schwereren Verhältnisse der Kirche, die aus der Zeit von 1343 an und wahrscheinlich von einem frühern Meister herstammten, konnte der spätere nicht ändern; er versuchte daher auch nicht, sie zu schmücken, zumal da sie von jenem festungsartigen Gebäudekranze umgeben, nach Aussen verdeckt und im Innern wenig sichtbar waren. Dagegen suchte er den Theil, welcher diese Gebäude überragt, möglichst auszubilden, damit der Dom von seiner hochgelegenen Stelle dem Wanderer auf dem Landwege und dem Schiffer auf dem weiten meerähnlichen Haff weithin entgegen winke. Sechs leichte Thurmspitzen steigen empor, zwei als Dachreiter, einer auf den schlanken achteckigen Thürmchen, die an der Ostseite wie an der Westseite des Langhauses den hohen Giebel flankiren, dann diese beiden Giebel und der etwas niedrigere, aber schlanke des Chorschlusses, alle durch den weissen Bewurf der Fensterblenden in kräftiger Weise belebt. Herr von Quast vermuthet auf Grund einer Sage, dass an jenem Westgiebel in der mittleren grossen Blende einst ein grosses Muttergottesbild, ähnlich aber freilich ohne den prachtvollen Mosaiküberzug wie jenes an der Schlosskirche zu Marienburg, angebracht gewesen. Aber auch ohne diesen, hier freilich besonders passenden und bedeutsamen Schmuck ist die Erscheinung des Domes noch sehr anziehend, wozu freilich die wundervolle Lage in einem fruchtbaren hügeligen Lande, mit dem Blicke auf das Haff und auf das blaue Meer jenseits des schmalen begrenzenden Landstreifens, reichlich das ihrige beiträgt. Die landschaftlichen und mehr oder weniger färbigen Blätter unsers Werkes geben davon sehr befriedigende Anschauungen. In den beiden vorhergegangenen Heften haben sie zwar nicht mit so ausgezeichnet gelegenen Bauwerken zu thun, aber dennoch bewähren sie sich auch da als sehr nützlich, indem sie die innere Beziehung des Baulichen zur Natur zeigen, die Anlage der Schlösser und Städte bald an flachen, durch

Bewässerung gesicherten Stellen, bald auf Hügeln, und das Farbenverhältniss der rothen Backsteinmauern zu dem dunkeln Grün feuchter Vegatation. Auf das Einzelne dieser schon länger erschienenen, in Band VI. meiner Geschichte der bildenden Künste S. 365 und sonst benutzten Hefte will ich nicht eingehen; sie geben über die Eigenthümlichkeiten der Schlösser, welche das Ordensland noch jetzt bedecken, so wie der preussischen Kirchen vielfache praktisch und historisch wichtige Aufschlüsse. Der Text ist, gründlich und gediegen, die Ausführung der Blätter, namentlich auch der Farbendrücke vorzüglich, der Preis (das Heft 2⅔ Thaler) aber bei Berücksichtigung dieser Ausstattung überaus mässig, und überhaupt gegen das ganze Unternehmen nichts zu erinnern, als dass es nicht rascher fortschreitet. Der Verfasser besitzt durch vieljährige gründliche Studien und vermöge seiner Stellung als Conservator der Kunstdenkmale im preussischen Staate eine Fülle von eigenen Anschauungen, und von Aufnahmen und Zeichnungen deutscher mittelalterlicher Architectur, wie sie sich kaum ein zweites Mal vereinigt finden dürfte, und ist durch scharfsichtige Kritik und Gründlichkeit zur Bearbeitung dieses reichen Materials bekanntlich höchst geeignet. Möge ihm die Musse werden, davon recht viel zu veröffentlichen. Freilich bedarf es dazu auch einer grössern Theilnahme des Publicums als solche Unternehmungen bisher in der Regel erhalten haben!

Das zweite der beiden genannten Werke schreitet rascher fort und ist, obgleich erst 1859 begonnen, schon bis zum fünften Hefte und dadurch zum Abschluss des ersten Bandes gediehen. Der Verfasser desselben beabsichtigt zufolge seines Vorwortes die Mark Brandenburg nebst der Altmark, die Neumark, Schlesien, Pommern und endlich Preussen in den wichtigsten Monumenten zu behandeln. Er hat also die Provinz, mit welcher das vorgedachte Werk beginnt, und demnächst Pommern, über das wir durch Kugler's Pommer'sche Kunstgeschichte schon einigermassen bekannt sind, hinten an gestellt, — und beginnt seine Arbeit mit derjenigen unter diesen Provinzen, deren architektonische Cultur der der andern vorausging, mit Brandenburg. Die Aufgabe ist hier eine etwas andere als bei der Provinz Preussen; diese wurde spät, bei voller Reife gothischer Architectur und schon ziemlich hellem Lichte der Geschichte von einer einigen und wohlregierten Körperschaft, dem deutschen Orden erobert, civilisirt und fast systematisch mit Schlössern und Kirchen bedeckt. Die Architectur erscheint daher hier mehr einheitlich und erstreckt sich im Wesentlichen nur auf eine mittelalterliche Epoche. Die Mark Brandenburg dagegen wurde viel früher, aber langsamer in hartnäckigem, jahrhundertelangem Kampfe den slavischen Eindringlingen wieder abgewonnen, die verschiedenen Stylarten des Mittelalters traten also nach einander auf und nahmen jedesmal den durch die Natur des Landes und des Materials bestimmten localen Charakter an. Die Mannigfaltigkeit ist daher hier viel grösser und das chronologische Element hat eine viel höhere Bedeutung. Der Verfasser ist praktischer Baumeister und, wie er im Vorworte angibt, zunächst von dem praktischen Bedürfnisse ausgegangen, für sich und seine Fachgenossen an den Erfahrungen der Jahrhunderte die Bedürfnisse und Vortheile des hier naturgemäss einheimischen Backsteinbaues zu studiren, er hat aber zugleich diese kunstgeschichtliche Wichtigkeit seines Stoffes scharf in's Auge gefasst und sich der nöthigen Erforschung der urkundlichen Daten und Nachrichten mit grösstem Fleisse unterzogen, so dass seine Untersuchungen durch die Verbindung technischen Scharfblickes und historischer Kritik sehr zuverlässige und interessante Resultate gewähren. Offenbar hat ihn schon bei der Anordnung seines Planes chronologische Rücksicht, so weit sie sich mit der geographischen verbinden lässt, geleitet; er fängt mit den Gegenden früherer Civilisation an. Der gegenwärtig vollendete erste Band enthält zwei trennbare Bestandtheile; die beiden ersten Lieferungen (zusammen 32 S. und 20 Tafeln) bilden nämlich eine gesonderte, auch mit besonderem Titel versehene Monographie der Stadt Brandenburg, welche, da sie seit 1137 ein Mittelpunkt deutscher und christlicher Civilisation war und als Bischofssitz und Handelsstadt zu hoher Blüthe gedieh, eine solche Auszeichnung wohl verdient. Ungeachtet des zerstörenden Einflusses der Jahrhunderte stehen noch zahlreiche Monumente, sieben oder acht Kirchen und Capellen, drei mächtige und höchst eigenthümliche verzierte Thorthürme, Theile von beiden alten Rathhäusern noch Zeugniss von dieser Blüthe und zugleich in der bequemen Umrahmung des städtischen Weichbildes eine sehr deutliche Anschauung der Entwickelung und der Vorzüge des Backsteinbaues. Da ich über die drei ersten Lieferungen und also auch über diese Monographie schon an anderer Stelle (Zeitschrift für Bauwesen, 1861, S. 123) berichtet habe, begnüge ich mich nur wenige Punkte herauszuheben. Zunächst hat der Verfasser das Glück und Verdienst, über ein zwar abgebrochenes, aber doch schon aus Zeichnungen einigermassen bekanntes und höchst wichtiges Monument, nämlich über die Marienkirche auf dem Harlunger Berge bei Brandenburg, mit Hülfe der von ihm entdeckten oder doch zuerst benutzten Kupferplatten eines unausgeführt gebliebenen Werkes neue und sehr interessante Aufschlüsse zu geben. Dann ist auf die scharfsinnige Analyse des Domes, der um 1170 begonnen und in verschiedenen Bauzeiten verändert, an sich eine Art Compendium des kunstgeschichtlichen Ganges bildet, und endlich auf die Schilderung der St. Katharinenkirche aufmerksam zu machen, welche eines der ausgezeichnetsten Beispiele der glänzenden Wirkung ist, welche die märkischen Baumeister durch decorative Verwendung von farbigen und glasirten Ziegeln hervorbrachten. Ein in Farbendruck vortrefflich ausgeführtes Blatt versinnlicht diese Wirkung.

Die Altmark, mit welcher sich die drei anderen Lieferungen beschäftigen, gibt nun freilich einen noch viel reicheren Stoff, den der Verfasser in einfachster Weise dadurch geordnet hat, dass er zuerst die Klosterkirchen mit einigen unmittelbar von ihnen künstlerisch abhängigen Stadt- und Dorfkirchen, dann die Städte, jede ungetrennt, unter ihnen Stendal, Tangermünde und Salzwedel mit einer bedeutenderen Zahl, dann Werben, Osterburg, Seehausen, Arneburg, Gardelegen mit wenigen, aber zum Theil sehr wichtigen Monumenten verschiedener Zeiten schildert, und endlich die Dorfkirchen kurz und mit wenigen Beispielen charakterisirt. Der Zweck, das abgerundete Bild von Brandenburg gleichsam als Einleitung dem ganzen übrigen Werke vorauszuschicken, dann auch der Umstand, dass die Katharinenkirche daselbst auf eine Reihe altmärkischer Bauten des XV. Jahrhunderts einen wesentlichen Einfluss geübt hat, rechtfertigen die Anordnung des Verfassers, während, wenn es allein auf das chronologische Verhältniss angekommen, eher die Altmark voranzustellen gewesen wäre. Denn nicht nur ist die Zahl romanischer Bauten hier bedeutend grösser, sondern wir erhalten auch erst hier über die Einführung des Backsteins in diese Gegenden nähere historische Aufschlüsse. Dass sie im Ganzen und Allgemeinen von niederländischen Colonisten ausgegangen war, hatte man allerdings schon angenommen, die Forschungen des Verfassers geben darüber aber nicht blos vollen Beweis, sondern auch eine viel bessere Anschauung. Sie zeigen um und noch vor 1150 (wo wir auch urkundliche Nachrichten über solche Colonisationen haben) das gleichzeitige, plötzliche Auftreten des Backsteinbaues an gewissen einzelnen Stellen und zwar mit dem auch in den Niederlanden üblichen Backsteinformate, dann die dadurch herbeigeführten Modificationen der romanischen, zunächst von den Steinbauten der Diöcese Magdeburg hieher übertragenen Bauformen, endlich aber auch den Kampf dieser neuen und fremden Technik mit der Anhänglichkeit an den Steinbau. In Ermangelung eines fügsameren Baumaterials hatten sich nämlich die ersten, aus den obersächsischen Gegenden stammenden geistlichen Baumeister des einzigen Steines, den diese Flachländer boten, nämlich der harten Granitsteine bedient, welche urweltliche Revolutionen auf unseren Feldern zurückgelassen haben.

Sie scheuten die Mühe nicht, sie sorgfältig zu behauen, und suchten ihnen einfache Kunstformen abzugewinnen. Ohne Zweifel hatten die Fürsten, welche jene Colonisten herbeiriefen, Albrecht der Bär und der kluge Bischof Anselm von Hewelberg, auch an diesen Umstand gedacht und desshalb dafür gesorgt, dass unter den Einwanderern sich auch Ziegelbrenner befanden; daher denn die augenblickliche Anwendung des Ziegelbaues in diesen Niederlassungen. Aber doch müssen diese Techniker entweder nur in kleiner Zahl vorhanden gewesen sein oder man hatte an gewissen Stellen eine Vorliebe für jenes ungefügige Material und die daraus gebildeten Formen. Nicht blos kommen beide Bauweisen gleichzeitig an verschiedenen Orten vor, wie z. B. der grandiose, für zwei Thürme bestimmte westliche Vorbau an St. Godehard in Brandenburg in den Jahren 1158 — 1164 aus kleinen rechtwinkelig behauenen Granitstücken aufgemauert ist, während die Klosterkirche zu Jerichow schon fast ein Decennium vorher in Backsteinen von meisterlicher Technik und in edeln Formen emporstieg, sondern es finden sich auch einzelne Fälle, wo man an demselben Orte zuerst einmal in Ziegeln und dann wieder in Granit baute, also wieder zu den ursprünglichen Zuständen zurückkehrte. Sowohl in Osterburg wie in Seehausen scheint dies geschehen zu sein. Noch merkwürdiger ist die Klosterkirche zu Krewese, wo noch um 1170 der Baumeister, obgleich er den Gebrauch von Backsteinen kannte und sich ihrer zur Einrahmung von Fenstern, Portalen und Arcaden so wie zum Bogenfriese bediente, den ganzen Körper des Gebäudes, die Mauern, die wechselnden Pfeiler und Säulen in Granitquadern und in einer plumpen, man möchte sagen, cyklopischen Massenhaftigkeit aufführte, wie sie sonst in Deutschland nicht vorkommt.

Während dessen schritt dann an andern Orten die Entwickelung des Backsteinbaues ruhig voran; zunächst in klösterlichen Bauten. Jerichow war, wie es scheint, die erste Hauptstätte der Schule; ihre Klosterkirche (von 1149 an) war tonangebend nicht blos für die benachbarten Stadt- und Dorfkirchen, sondern auch für weitere Kreise. Die Modificationen der romanischen Formen, die hier aufkamen, fanden weithin Anwendung, die Rundsäule, das trapezförmige Capitäl, der durchschneidende Bogenfries. Hier hatte man sich noch begnügt, die Räume mit Balken zu überdecken; sofort aber fühlte man, dass gerade das Backsteinmaterial die bis dahin gefürchteten Schwierigkeiten vollständiger Überwölbung vermindern. Vielleicht noch ehe irgend eine grössere Kirche in den benachbarten Gegenden des Steinbaues in dieser solideren Weise entstanden war, versuchte man sie an der Klosterkirche zu Diesdorf und bald darauf (1184) an der zu Arendsee. Beide mit wechselnden Pfeilern, kräftigen Halbsäulen als Gewölbstützen, Trapezcapitälen, quadraten Kreuz- oder wie in Arendsee Kuppelgewölben bieten eine Fulle interessanter Wahrnehmungen. Ähnliche Formen wandte man demnächst auch an städtischen Pfarrkirchen an, wie die noch erhaltenen älteren Theile von St. Maria in Gardelegen (1184—1192) und von St. Lorenz in Salzwedel beweisen. Auch der Dom zu Stendal (1188—1192) war zufolge der Wandspuren an dem noch erhaltenen westlichen Vorbau eine gewölbte Basilica wahrscheinlich ähnlichen Styles, und an St. Peter und Paul in Seehausen ist wenigstens noch ein Portal erhalten, welches (freilich mit Anwendung von Sandstein an einzelnen Theilen) die edelste Pracht des romanischen Styles entfaltet. Übergangsbauten sind hier verhältnissmässig seltener erhalten; in Brandenburg gehören nur einzelne Theile des Domes und von St. Nikolaus und besonders der grossartige Einbau der untergegangenen Marienkirche dahin; in der Altmark sind der Chor und der Westbau der obengenannten St. Lorenzkirche zu Salzwedel, die Klosterkirche zu Dambeck und endlich der Thurmbau des Domes zu Stendal nebst einigen Theilen des Kreuzganges zu nennen. Wie es scheint eignete man sich gerade in diesen Gegenden den gothischen Styl verhältnissmässig früh an; an der Cistercienser Nonnenkirche zu Neuendorf kamer in sehr edler, wenn auch einfacher Form schon 1246, in St. Katharina zu Salzwedel nicht viel später, vielleicht 1247 zur Anwendung, und eine Andeutung lässt uns schliessen, dass der Verfasser im Verlaufe seines Werkes noch andere Beweise dafür beibringen wird. An Bauten des reifen frühgothischen Styles ist die Altmark arm, wahrscheinlich weil dem kirchlichen Bedürfnisse durch den Baueifer der vorhergegangenen Epoche genügt war. Auch aus dem XIV. Jahrhundert findet sich wenig und von den Bauten, welche unter dem Einflusse Kaiser Karl's IV. in Tangermünde entstanden, ist nur noch das Langhaus der St. Stephanskirche erhalten mit vortrefflich gebildeten Masswerkfenstern und reich gegliederten, aber nicht ganz glücklich dem Steinbau nachgeahmten Pfeilern. Wohl aber herrschte das ganze XV. Jahrhundert hindurch eine grosse Bauthätigkeit, in welcher der Backsteinbau, nun seinen eigenen Gesetzen und Motiven folgend, sich in höchster Pracht entwickelte und namentlich, zum Theil mit erkennbarem Einflusse von Brandenburg her, das dort an der Katharinenkirche angewendete Decorationssystem mit farbigen Ziegeln sich aneigneto und ausbildete. Ausgezeichnet reich und geschmackvoll ist dieser Schmuck an St. Stephan zu Tangermünde und der Ordenskirche St. Johannes zu Werben, besonders bemerkenswerth sind aber an beiden Orten und noch mehr in Stendal die Thorthürme, welche, eben so wie in Brandenburg, theils durch die Mannigfaltigkeit einzelner und imposanter Anlagen, theils durch den originellen, manchmal durch sehr mässig angewendete glasirte Steine erlangten Farbenschmuck sehr anziehend und lehrreich sind. Für die Kirche herrscht nun hier überall die Hallenform und zwar durchgängig mit starken Rundsäulen, die gewöhnlich von vier schlanken und mit den Mitteln des Backsteinbaues verzierten Diensten flankirt sind; aber diese an sich einfache und nicht grosser Mannigfaltigkeit fähige Form ist nicht nur in imposanten und wirksamen Verhältnissen ausgeführt, sondern hat auch durch manche Modificationen, durch den hier sehr beliebten Ausbau niedriger Capellen zwischen den Strebepfeilern und durch sehr eigenthümliche, wirkungsvolle Choranlagen (zwei Nebenchöre, die mit dem Hauptchor eng verbunden, eine Fülle des Lichtes verbreiten, namentlich in St. Johann in Werben und St. Nikolaus zu Osterburg) einen besonderen Anspruch auf Beachtung. Meine schon allzu umfassende Anzeige darf darauf nicht weiter eingehen, und das Angeführte wird genügen, um die hohe Bedeutsamkeit des Werkes anzudeuten. Ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich es für das Gründlichste und Erschöpfendste unter allen bisher erschienenen halte, welche die Baugeschichte einzelner Provinzen darstellen. Möge es daher günstigen Fortgang haben. Sein Weg ist freilich noch weit; nach dem Programm sollte es nur zwölf Lieferungen erhalten, und die bisher erschienenen fünf beendigen noch nicht einmal die Monumentalgeschichte der Mittelmark. Indessen wenn es auch nur einen Theil der in Aussicht genommenen Provinzen vollständig behandelt, wird es einen höchst wichtigen Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte in befriedigendster Weise geliefert haben.

Die Ausführung und Ausstattung ist in jeder Beziehung musterhaft. Ausser den genauen und nach einem durchgehaltenen Massstabe ausgeführten Zeichnungen der höchst ökonomisch benutzten Tafeln gehen die zahlreichen Holzschnitte noch viele Details, malerische Ansichten u. dgl. Farbige Blätter sind selten und nur wo ein augenscheinliches Bedurfniss vorlag, gegeben, dann aber von vorzüglichster Ausführung. Der Preis (für jede Lieferung von 10 Tafeln und 4 oder 5 Bogen Text mit vielen Holzschnitten 2 Thlr.) ist durchaus angemessen und das Ganze mithin höchst empfehlenswerth.

Karl Schnaase.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jedeo Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 3. VIII. Jahrgang. März 1863.

Die mittelalterlichen Teppiche im Rathhause zu Regensburg.

Von Hans Weininger.

In weiteren Kreisen ist die Ansicht verbreitet, dass erst im XIII. oder XIV. Jahrhundert die Frauen oder Fräuleins sich mit Stickereien beschäftigten. Doch kam dies schon im grauesten Alterthume vor. Bereits der alte Homer benachrichtigt uns in seiner Ilias, dass die vielbesungene Helena sich vor allen Frauen ihrer Zeit durch die Leichtigkeit hervorthat, mit der sie aus freier Hand ungemein zierliche Stickereien in's Leben rief. Eben so zeichnete sich die fromme Mutter des ersten christlichen Kaisers Constantin in kirchlichen Stickereien aus. Die Stadt Vercelli rühmt sich, im Besitze einer gestickten Madonna zu sein, welche der heiligen Helena ihre Entstehung verdankt. Hugo Capet's Frau, die Königin Adelheide, schenkte der berühmten Kirche des heiligen Martin zu Tours ein aus Goldfäden kosthar gesticktes Messgewand, welches auf der Rückseite, Gottvater, umgeben von Seraphinen, und auf der Vorderseite das Lamm Gottes, begleitet von den Symbolen der vier Evangelisten zeigte. Auch die Abteikirche zu St. Denis, wurde von ihr mit einer bewundernswerth schön gestickten Casula (Messgewand) bedacht. Ältere Schriftsteller unterlassen nicht zu bemerken, dass die Kaiserin Judith, die Mutter Karl's des Kahlen, in allen Künsten des Stickens überaus erfahren war. Dessgleichen ist jedem Geschichtsfreunde bekannt, dass die Töchter Kaiser Karl's des Grossen in sämmtlichen weiblichen Handarbeiten, worunter selbstverständlich die Kunstfertigkeit des Stickens zu zählen, wohl unterrichtet waren, und dass hierin überhaupt an den Höfen der Mächtigen im Dienste der Kirche bereits ganz Vorzügliches geleistet wurde.

Wie uns Fr. Boek in seiner Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters [1]) belehrt, war nicht nur in der Benedictinerabtei St. Gallen, sondern auch in anderen Abteien dieses Ordens, am Rheine wie an der Donau, die Kunst des Stickens und Webens im X. Jahrhundert einheimisch. Nicht nur dass in der altberühmten Abtei St. Emeran zu Regensburg Purpurstoffe angefertiget wurden, welche mit dem Safte der Conchylie gefärbt waren, hatte der Mönch Engilmar vollauf zu thun mit Herstellung von künstlichen Webereien und Stickereien in Gold, Silber und Scharlach. Nur wenige Namen solcher kunstgeübter Personen haben sich jedoch auf uns erhalten, denn den bescheidenen alten Meistern war es nur zu thun, Gott, seine Heiligen und die Kirche durch fromme Kunstschöpfungen zu verherrlichen, nicht aber mit ihren Namen zu prunken. Eine der wenigen Künstlerinnen, deren Namen sich bis jetzt erhalten, hiess Alwid, welche zu Ashley in der Grafschaft Buckingham ein Gut bessas. Dieser vortrefflichen Stickerin übertrug Graf Gottric für einige Zeit die Nutzniessung einer Strecke Landes unter der Bedingung, dass Alwida seiner Toehter Unterricht gebe in der Kunst, die Säume der Gewänder durch Stickereien auszuschmücken. Eine andere Künstlerin in diesem Fache —Levide— war überhäuft mit Arbeiten für den König, wie für die Königin. Der Sage nach verfertigte die Äbtissin Mathilde von Quedlinburg für Otto III. einen reichgestickten Kaisermantel, worauf in kunstvoller Nadelwirkerei Scenen aus der Offenbarung Johannes angebracht waren. Auch Kunigunde, die fromme Gemahlin Kaiser Heinrich's II., soll für diesen ein kostbares Gewand gefertiget haben, welches mit Gold, Perlen und Edelsteinen auf's Reichste ausgestattet war. Als die älteste und zugleich grossartigste kirchliche Stickerei, die dem Verfasser der Geschichte der liturgischen Gewän-

[1]) Bonn, Verlag von Henry und Cohen. Ein eben so prachtvoll ausgestattetes wie mit seltener Frische, Anschaulichkeit und Sachkenntniss geschriebenes Werk, jedenfalls das Vorzüglichste, was wohl in diesem Zweige des mittelalterlichen Kunststudiums je geleistet wurde.

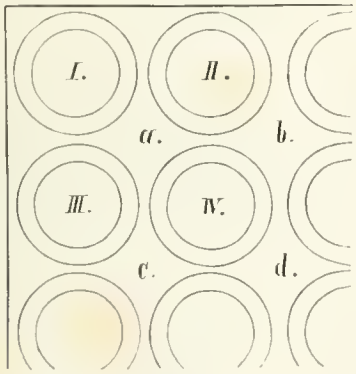
der des Mittelalters auf längeren Forschungsreisen zu Gesicht kam, steht in erster Reihe der altehrwürdige Krönungsmantel der Könige von Ungarn, welche die kunstsinnige Gisela, eine baierische Fürstentochter und Gemahlin Stephan's des Heiligen, mit eigenen Händen anfertigte. Glücklicherweise hat sich die in frühromanischen Majuskeln gestickte Inschrift daran erhalten, also lautend: Casula hec data et operata est Ecclesie Ste. Marie site in civitate Alba anno ab incarnatione Christi MXXXI, indictione a Stephano rege et Gisla regina. Auch Gepa, eine edle Klosterjungfrau zu Thierhaupten, führte für die Kirche eine Menge der bewundernswerthesten Stickereien aus.

Über das Technische dieser mehrentheils weiblichen Handarbeiten bemerkt G. Jakoh, Regens des bischöflichen Clerikalseminars zu Regensburg, in seinem vortrefflichen Handbuche: die Kunst im Dienste der Kirche, dass die meisten und herrlichsten Stickereien im Mittelalter auf die einfachste Manier und nur in Seide ausgeführt wurden. Unter der Seide bereitete man als Unterlage meist eine doppelte und nicht zu stark geleimte Leinwand und stickte nur mit guter, dauerhafter und farbhaltiger Seide oder echten Goldfäden. Zu Teppichen und ausgedehnteren, nicht unmittelbar zum heiligen Dienste gehörigen Stickereien benützte man Stramin und Wolle. Auch eine besondere Art, nämlich die sogenannte Mosaikstickerei ist hier zu erwähnen, welche eben nur für grössere Arbeiten und für die Entfernung berechnet war. Auch das zur kirchlichen Wäsche verwendete Linnen wurde mit Stickerei geziert, indem man nämlich mit weissem oder farbigem, blauem und rothem dieselben Zeichnungsfaden ausführte. Der gebräuchlichste Stich in diesen Arbeiten des Mittelalters war der regelmässige oder unregelmässige, gröbere oder feinere Plattstich, andere Arten waren der Tamburet-, Stiel-, Gobbin- (Perl-) Stich u. s. f., über deren Anwendung wir auf das höchst praktisch gehaltene Archiv für weibliche Handarbeit „Kirchenschmuck", herausgegeben unter der Leitung des christlichen Kunstvereines der Diöcese Rottenburg, verweisen.

Wie bereits oben erwähnt, wurden im XIII. und XIV. Jahrhundert bewundernswerthe Stickereien zu kirchlichen wie häuslichen Zwecken nicht nur von vornehmeren Bürgerstöchtern grösserer Städte, sondern vornehmlich von den weiblichen Bewohnerinnen oft ganz entlegener Burgen ausgeführt. Diesen insbesondere gewährte eine derartige Arbeit vielerlei Zerstreuung und nach und nach suchte sich die Burgfrau wie deren Töchter hierin zu übertreffen. Nicht nur dass ganze Tapeten aus Wollenstoff gestickt und gewoben wurden, welche in regelmässigen Wiederholungen und gleichen Abständen eine Wappenfigur gaben, sondern es wurden auch solche in's Leben gerufen, welche übers Kreuz oder sternförmig gestellt, drei bis vier oder auch mehrere Wappen der nächsten Verwandten in regelrechtem Wechsel brachten. Derlei heraldische Tapeten dienten dann zum Behängen oder Verkleiden der Wände. Die geschickteren Stickerinnen wagten sich nach der Hand auch an figürliche Compositionen und endlich an Thiergruppen. Hier sehen wir dann Scenen aus der Belagerung von Troja, das Leben und die Wunder irgend eines Heiligen, die abenteuerlichen Fahrten eines Familienangehörigen nach Palästina oder zum finstern Stern (Cap finis terrae), den Kampf des heiligen Georg mit dem Lindwurme, Scenen aus der Nibelungen- oder Gudrunsage u. s. f. Bei derlei Arbeiten darf man aber nicht den Massstab jetziger Leistungsfähigkeit anlegen, denn diese Leute hatten nur die oberflächlichsten Begriffe von Zeichnung und Composition, von den Regeln der Perspective kaum einen schwachen Schimmer. Von diesen Gebrechen und Fehlern ganz abgesehen, sprechen die Kunsterzeugnisse durch die Naivität ihrer Darstellungsweise, durch die Mannigfaltigkeit der Costüme, der da und dort vorkommenden Wappenschilde, schliesslich aber sehr oft durch den frischen Humor an, der sich durch das Ganze zieht und worauf sich selbst die Verfertigerinnen nicht wenig zu Gute thun mochten. Denn ein schön gearbeiteter Wandteppich blieb keinerlei Geheimniss. Die Kunde hievon verbreitete sich nah und ferne, und wer sich für solche Erzeugnisse weiblichen Kunstfleisses interessirte, eilte herbei, sie zu bewundern und dann wieder anderen mitzutheilen. Ganz im Einklange mit derartigen kunstvollen Stickereien ging es in der Miniaturmalerei. Narretei, Humor wie heitere Lebensanschauung war im späteren Mittelalter nicht allein den Laien zu Theil geworden, sondern die Geistlichkeit ergötzte sich selbst nach ihrer Art an glücklichen Einfällen. Sogar die Breviere und Messbücher wurden von kunstgeübten Klosterangehörigen mit humoristischen Darstellungen ausgeschmückt, die voll Innigkeit und Kindlichkeit sind. Überall waltete diese glückliche Gemüthsstimmung vor und war dies alles mit dem so beliebten Narrenthum in vollkommenem Einklange. Bald sind die berühmten Miniaturen Darstellungen aus der verkehrten Welt, bald wieder phantastische Gestalten, oder es wurden andere launige Einfälle durch Figürchen aus dem Thierreiche vorgestellt. So zeigt man, zu den wirklichen Handarbeiten des spätern Mittelalters zurückkehrend, in Regensburg noch eine gestickte Bischofsmütze, auf deren rückwärtigen Hälfte ein Bischof von den Teufeln in die Hölle getrieben wird. Alle Stände bekamen sonach ihren Theil. Und was wurde erst bei den sogenannten Narrenfesten zu Tage gefördert! je komischer und derber, je lieber. Es darf also keinen Beschauer mehr befremden, dass sich stickende Burgfräulein den Spass machten, Ritter oder Edelleute darzustellen, welche mit einer Trense im Munde auf allen Vieren einherkriechen oder von Engeln in den Haaren gezaust oder deren Herzen verschmäht werden, weil man sie zu leicht und flatterhaft befunden. Es ist sehr wahrscheinlich, dass bei Anfertigung der nun zu beschreibenden Medaillons ein Umriss auf die rohe Leinwand gemacht wurde, da sie alle mit den umlaufenden Spruch-

bändern zirkelrund gehalten und exact von gleicher Grösse sind, was nicht sein könnte, wenn man sich blos auf das Ungefähr des Augenmasses verlassen hätte.

In einem Saale des Rathhauses zu Regensburg, wo bis Ende December 1861 die Ziehungen der baierischen Zahlenlotterie vor sich gingen, befinden sich an der nördlichen Wand, rechts und links der dortigen Fenster, sehr alte Tapeten aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts. Diese wurden ihrer Zeit auf Rupfleinwand aus freier Hand ungefähr in der Art gefertiget, wie man in der Jetztzeit die Stramin-stickerei betrieb. Leider dass die Schaben fast allerorts die schwarze Farbe gestört haben, so dass die Sprüche, welche auf weissen Grund im Kreise die Medaillons umgeben, kaum mehr zu entziffern sind. Aus diesem Grunde sehen auch die schwarzen Schnabelschuhe der Ritter und Damen von Ferne gelb aus. Es ist dies aber nur die zu Tag getretene rohe Leinwand, indessen die schwarzgefärbte Wolle von den Motten beseitigt worden. Wir geben hier einige dieser Medaillons, und zwar in Fig. I das Schema



(Fig. 1.)

der Anordnung; dann in den Holzschnitten Fig. 2—5 die Darstellungen dieser Medaillons. Der Durchmesser eines

(Fig. 2.)

solchen Medaillons beträgt 48 Centimeter, die Breite des letzteren dagegen nur 6 Cent. Die rothbraune gesättigte

(Fig. 3.)

Farbe des Grundes hat sich besonders gut erhalten. Zwischen je vier Medaillons erblickt man irgend ein abenteuerlich

(Fig. 4.)

geformtes oder heraldisch stylisirtes Thier (Fig. 5 bis 8). Der Grund der Medaillons, deren im Ganzen 24 sind, wechselt in Tiefblau und Grün. Da findet ein Auszug zur Jagd mit Falken und Hunden statt; dort werden Herzen gewogen und das des Galans zu leicht befunden, da muss derselbe, eine Trense im Munde, auf allen Vieren einherkriechen, dort drückt ein Ritter die Geliebte an sein Herz, auf anderen werden Blumenstöcke, Tulpen und Lilienstengel, Herzen und Kronen verschenkt, wieder anderwärts einem

Ritter die Wangen gemalt oder ein Engel zaust einen Ritter an den Haaren, während zwei Damen ihn halten. In der

(Fig. 5.)

Regel kommen aber nur zwei Personen in diesen Medaillons vor. Einige sind mi-parti gekleidet, d. h. die eine Hälfte

(Fig. 6.)

ihres Anzuges ist z. B. roth, während die andere weiss oder grün ist. Etliche Ritter sind auch in vier Farben gekleidet, so dass der rechte Fuss weiss, der linke blau, die rechte Hälfte des Rumpfes roth, die linke dagegen gelb ist. Als Umschriften sehen wir da: Schnen und gedenken thut sicherlich sehr kränken. Mein Herz leidet Qual, getroffen von der Minne Strahl. Ach liebe mich, bin das Rosenstengelein schon werth. Schönen (selbst gesponnenen) Flachs zieh ich gekauftem um viel vor (und dabei zerzaust ein Engel einem Ritter die Haare). Alle dargestellten Personen haben hellblonde Haare und blaue Augen. Es ist Schade, dass diese Teppiche, welche der Kindheit dieses Kunstzweiges

(Fig. 7.)

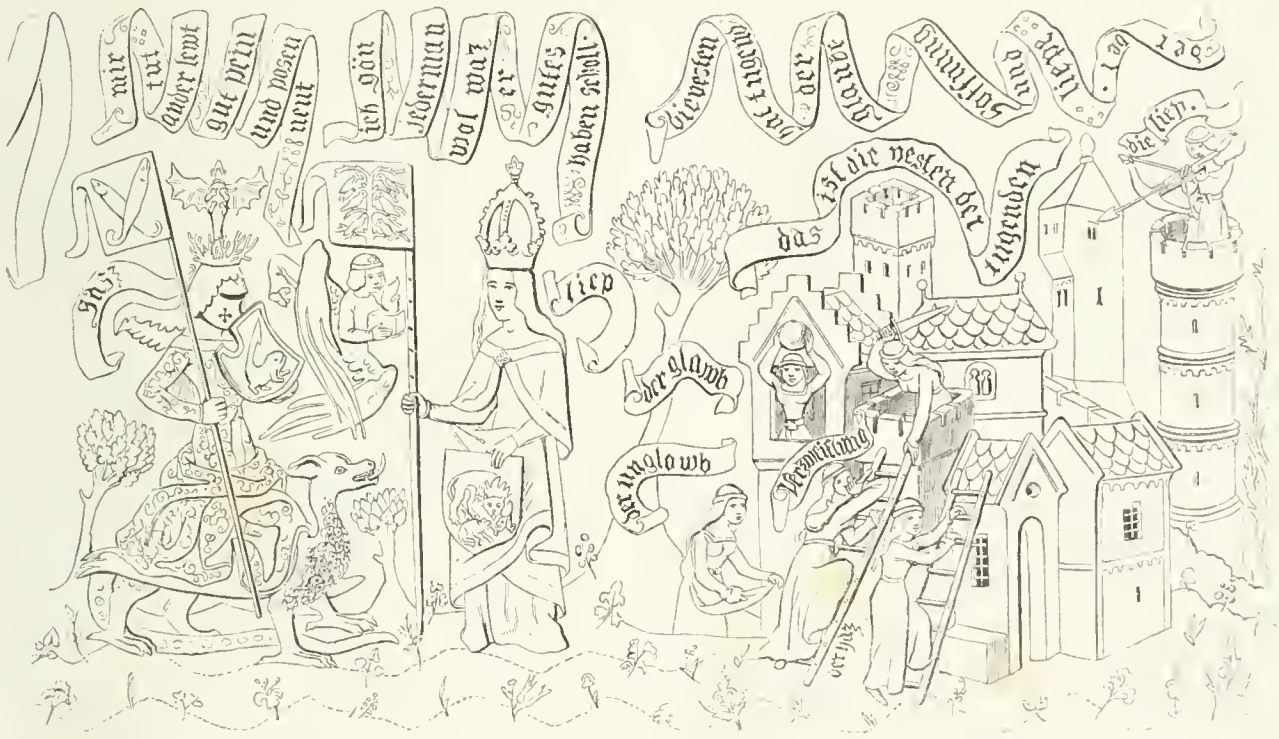
(Fig. 8.)

(Fig. 9.)

angehören, von den Unbilden der Zeit so sehr gelitten haben und dass der Rest derselben fehlt. Man weiss mit Bestimmtheit, dass im Mittelalter alle grösseren Gemächer und Säle des Rathhauses zu Regensburg nach der Sitte damaliger Zeit mit Teppichen behangen waren. Die nun in einem Saale vereinten sind nur traurige Überreste, die ahnen lassen, welch eine Pracht es gewesen sein muss ein Zimmer derart decorirt zu sehen. In Regensburg ist jedoch Niemand, der sich auf kunstgerechte Reparation dieser Teppiche versteht, während sich dies in München sehr leicht machen liesse. Besagter Stadt, welche 1809 durch Brand und Plünderung fürchterlich gelitten, kann

freund äusserst schmerzhaft, mit ansehen zu müssen, wie diese mittelalterlichen Kunstschöpfungen Stück für Stück in den Staub sinken. Jetzt wären diese Wandteppiche noch zu retten, in 10 bis 12 Jahren ist dies zur Unmöglichkeit geworden und man wird dann die altersgraue Stadt Regensburg mit dem Vorwurfe belasten, nichts zur Erhaltung dieser prachtvollen Teppichreste versucht zu haben.

So ist es auch mit jenen Tapeten der östlichen Wand, welche in drei Streifen über einander den Kampf der Tugenden und Laster durch Frauengestalten veranschaulichen und von deren Zeichnung wir ein Beispiel in Fig. 10



(Fig. 10.)

man aber die Kosten einer derartigen Renovation nicht zumuthen. Würden sich nun Regensburgs Bürger dazu verstehen können, diese Teppiche dem bayerischen National-Museum in München käuflich zu überlassen, so wäre — gerade heraus gesagt — beiden geholfen. Diese blieben erhalten und die Stadt könnte etwas für ihre vielen unverschuldeten Armen thun. Wenn nun auch die Ziehungen der Zahlenlotterie in diesem Saale nicht mehr vor sich gehen, so finden doch Brodvertheilungen an Arme, Impfungen der Kinder statt und die k. Landwehr hält da ihre Musikproben. Es steht aber sehr dahin, ob derlei Vorkommnisse der Erhaltung dieser Tapeten förderlich sind, ob der Muthwille und Unverstand mancher Menschen nicht noch grösseren Schaden anrichtet. Es ist für einen Kunst- und Alterthums-

veranschaulichen. Diese Tapetenstreifen sind gewirkt und entstammen dem XV. Jahrhundert. Jede Abtheilung hat eine Breite von 317 Centimeter bei 130 Centimeter Höhe. Diese sind die einzigen älteren im ganzen Saale, die nicht zerschnitten und willkürlich, ohne jeden Zusammenhang und wie an einander genäht wurden. Der Grund ist dunkelblau, die Tugenden unter Hälfte der Lebensgrösse dargestellt, von Engeln beschützt oder erheitert, die Laster jederzeit auf Thieren zum Kampfe aufziehend. Die Tugenden verhalten sich insoferne passiv, dass sie sich in das Unvermeidliche des Kampfes fügen, während die Laster wohlgewappnet in den Streit ziehen. Die Gestalten der Liebe, Milde und Geduld allein sehen wir von Mänteln umflossen. Alle sind von schlanken Verhältnissen, haben blaue Augen, wie blonde

Haare. Der Faltenwurf ist ganz einfach und die Engelchen, wenn sie nicht in Wolken schweben, enden in flatternden Gewändern, gleich denen im Cölner Dombild. In der obersten Reihe sehen wir eine mittelalterliche Burg mit sechs Thürmen. Die Weisheit, Stärke, Freundschaft und Ausdauer, durch bedeutend kleinere weibliche Figuren repräsentirt, vertheidigen diese. Die Unwissenheit, Krankheit, Feindschaft und Unentschlossenheit stürmen dagegen an. Die Unwissenheit im rothen Kleide steigt waffenlos eine Leiter hinan, die Feindschaft in gestreiftem Gewande rückt eine Sturmleiter zurecht, die Krankheit poltert mit einem Hammer an der Pforte, während die Unentschlossenheit der Burg den Rücken kehrt. Leider ist der grösste Theil der Inschriften kaum mehr zu lesen. Allem nach sollte sie wohl lauten: „Die Burg ist tugendvoll, behut (behütet) auf wandel vol, und (ge-)winnet im streit . . . " Nun folgt der Kampf in der Ebene.

Die Hoffahrt kommt mit gezücktem Schwerte, einen kampfbereiten Löwen im Schild, auf einem Pferde angesprengt. In ihrer Fahne führt sie den Adler, auf dem Stechhelm, der mit einer dreifachen Krone geziert ist, wiegt sich ein stolzer Pfau. Auf dem Spruchzettel darüber liest man: „Ich bin hochfahrtig und verwegen und tre' ich nieder was ich sehe". Ihr gegenüber die Demuth, den Helm mit Blumen geziert, in der Fahne Christum und im Schilde den Erzengel Michael, den Besieger des Höllenfürsten. Über ihr steht: „Ich hoffe dich zu bessern wenn bessern hochfart dich lan".

Der Geiz trabt auf einem Wolfe daher, statt des Helmes eine Fischreuse auf dem Kopfe, vor dem Wagen den fest geschnürten Geldsack, in der Fahne einen listigen Fuchs, im Schilde eine ekelhafte Kröte und als Helmzier einem Hahn. Was sich im Spruchbande noch erhalten hat, lautet: „Ich mag nit geben, nach schetzen..... stad min leben". Die Milde ermuntert ein Engelein durch sein Geigenspiel. Selbe führt in ihrem Banner einen Pelikan, im Schilde einen feuerspeienden Panther und am Helm einen Paradiesvogel. Die Linke trägt eine blüthenvolle Glockenblume, während der Mantel mit Hermelin ausgeschlagen ist, als Anspielung, dass sich gekrönte Häupter insbesondere der Mildigkeit bestreben sollen. Das Spruchband lautet ungefähr: „Nimmer mehr gehet..... wenn ich gebeit..... fröhlich ohn zahl". Also endet die oberste Reihe.

Die Unkenschheit kommt auf einem zottigen Bären angetrabt und spannt den Bogen mit drei Geschossen. Auf dem Stechhelme einen Hahn, in der Fahne einen Stieglitz, im Schild eine rennende Wildsau. Die Unkenschheit sagt: „Ich scheuss in deines herzens ziel und meinen leib ich zieren will". Der Keuschheit Schild weiset ein Engelein auf, ihr Panier eine Frau, welcher ein Löwe unterthan ist. Auf dem Gürtel, der über ihre Gewandung fliesst, blitzt goldgestickt der Name MARIA. Die Linke hält eine entwurzelte Lilie. Auf dem Spruchband lesen wir: „In unkeuschheit ich dich finden, mit keuschheit ich dich überwinden".

Der Zorn reitet auf einem Eber, sinnbildlich anzeigend, dass der Jähzornige einem angeschossenen Wildschweine gleiche, das nicht mehr weiss, was es thut. Im Schilde einen Affen, in der Fahne ein Stachelschwein, als Kleinod auf dem Helme eine Greule. Über dem Zorne liest man: „In mir ist zorn und streit, mit alle tück ich verschoren (versehren?) will!" Der Geduld spielt ein Engelchen auf der Zither vor, im Schilde führt sie ein Lamm, in der Fahne einen Raben, als Kleinod einen Specht. Auf dem Spruchbande steht: „Mit meinem geduldigen willen mag (kann) ich wohl den streit vertrieben".

Auf einem rennenden Fuchse, der eine erwürgte Gans trägt, eilt, von rückwärts gesehen, die Gefrässigkeit auf ihre Gegnerin los. Im Schilde eine Krähe, in der Fahne ein am Spiesse gebratenes Hühnchen, als Kleinod einen Adler oberhalb eines Essgeschirrs und im Spruchzettel die Worte: „Ich sorge alles auf dieser erden wie ich voll möge werden". Die Mässigkeit macht ein in Wolken schwebendes Engelein auf den bevorstehenden Kampf aufmerksam. Im Schilde ein durch Feuerflammen springendes Lamm, im Panier einen Fisch, als Kleinod einen Papagei und im Spruchzettel die Worte: „Ich mir wol begnugen kann, darumb mustu mir sein underthan". Damit endet die zweite Reihe.

Die Unstetigkeit reitet auf einem Esel, führt im Schilde den Vogel Strauss, im Panier einen Krebs, als Kleinod einen grossen Affen und im Spruchbande lesen wir: „Treg ist aller mein gedank, zu guten werken bin ich krank". Ein kleiner Engel stellt der Stetigkeit das Panier zu, worin ein Phönix. Gehüllt in ein hellblaues, mit silbernen Sternchen besäetes Gewand, hat diese im Schilde einen Hirsch, als Kleinod eine brütende Henne, im Bande die Worte: „Alle dück tugen ich zu dem besten und pin geduldig mild und festen".

Auf einem Drachen begibt sich der Hass in den Kampf, im Banner zwei Äle, im Schilde einen Skorpion und als Kleinod eine Fledermaus. Er sagt: „Mir thut ander lewt gut pein und posen mut". Den Gegenpart bildet die Liebe, eine ungemein anmuthige Gestalt, eine goldene Krone auf dem Haupte, im Banner sechs Finken und im Schilde einen Löwen, der seine Jungen beleckt. Ein Engel trägt die Liebesflamme in einem Gefässe. Sie spricht: „Ich gön jedermann wol waz er gutes haben scholl".

Wie den Anfang die Berennung einer Burg bildete, so endet hier das Ganze mit einer ähnlichen Darstellung. Der Unglaube, die Verzweiflung und der Hass wollen sich der Burg bemächtigen, über welcher zu lesen ist: „das ist die vesten der tugenden der heiligen Schrift; die vesten hat Tugend, der glaube, hoffnung und liebe derbey". — Der Glaube vertheidigt das Haus durch Herabschleudern von Steinen, welche der Unglaube auffängt, um sie wieder

in die Burg zu werfen. Die Verzweiflung, so mit einer Keule die Leiter hinan steigt, treibt die Hoffnung mit blankem Schwerte ab. Der Hass klimmt waffenlos empor, während die rothgekleidete Liebe, scharf zielend, unter die Anstürmenden ihre Pfeile versendet.

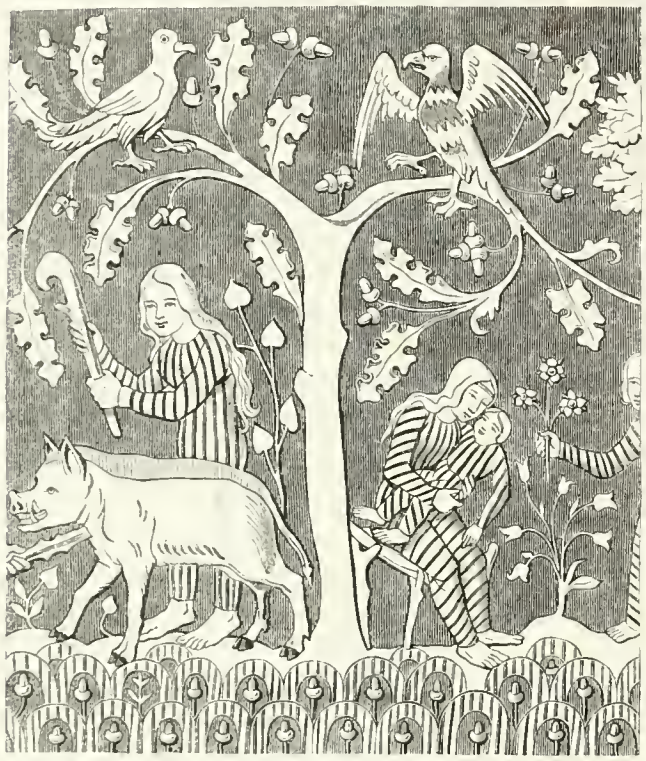
Nun kommen wir zur dritten Art (Fig. 11). Ein Herr und eine Dame, beide in Braun gekleidet, spielen Karten. Weite

(Fig. 11.)

Ärmel reichen fast bis zur Erde und lange Schnabelschuhe beenden des Spielers Anzug. Auf dem Spruchbande des Ritters lassen sich noch die Worte; grob varth . . . . . gut vnd tregt fort entziffern, während auf jenem der Dame nichts mehr zu erkennen ist. Darunter besucht ein junger Herr, in Carmoisin und Hellblau gekleidet, mit weiten Aermeln, engen Beinkleidern (tricots) und Schnabelschuhen einen vor seinem mit Stroh gedeckten Hause sitzenden Greis mit den Worten: „got grut dich vater eckhart wie zv diser vart". Auf dem Bande des alten Mannes lässt sich ausser den rothen Interpunctionen nichts mehr unterscheiden. Die Behauptung einiger Germanisten, hier ein Stück aus der Eckehardsage vor sich zu haben, scheint sehr gewagt. — In neuester Zeit kam diese Piece als Tauschobject in das königliche Nationalmuseum nach München. Ein zu Anfang dieses Jahrhunderts unrechtmässiger Weise aus der alten Capelle zu Regensburg entferntes und durch eine sehr schlechte Copie ersetztes Muttergottesbild gab die Veranlassung hiezu. Den wiederholten Bemühungen des jetzigen Herrn Bischofes von Regensburg gelang es, das erwähnte und auf Goldgrund gemalte Madonnenbild, so Papst Benedict VIII. im Jahre 1012 Kaiser Heinrich II. auf dessen Römerzug verehrte und welches längere Zeit zu Schleissheim wie im k. Nationalmuseum hing, tauschweise wieder für diese altehrwürdige Stadt zurück zu erhalten. Mancher Leser kann sich noch von Schleissheim her, wo es über dreissig Jahre lang als das älteste Gemälde prangte, dieses Marienbildes erinnern, das sich äusserst dunkel von dem hellschimmernden Goldgrund abhob. Derlei schwarzbraune Marienbilder verdanken aber diese Farbe nicht, wie man häufig glaubt, dem Rauche und Dunst der Kerzen, sondern einfach dem Pinsel des Malers, um die Stelle des hohen Liedes, welches auf Maria bezogen wird: „Schwarz bin ich, aber schön" (I. 4, 5.) plastisch auszudrücken. Die Sitte, die Marienbilder schwarzbraun zu bemalen, dürfte sich auf das III. Jahrhundert zurückführen lassen, da auch das Muttergottesbild zu Einsiedeln, welches Hildegard, eine Urenkelin Kaiser Karl's des Grossen, dem heiligen Meinrad in seine Capelle zu Finsterwald verehrte, schwarzbraun ist. Doch genug dieser Abschweifung.

Von der vierten Art existiren zwölf willkürlich zerschnittene und wieder an einander geflickte Piecen, unter welchen aber jeder Zusammenhang fehlt. Wir geben von denselben in Fig. 12, 13 u. 14 drei Darstellungen. Auf rothem Grunde und unter Bäumen sehen wir Leute beiderlei Geschlechts in verschiedenen Beschäftigungen. Da ziehen Männer mit ihren Spürhunden zur Jagd aus, dort wird ein Hirsch, da ein Eber gefällt. Wieder anderwärts wird gekocht und gebraten. Die Weiber tragen gleich den Männern enganliegende Kleider von weiss und blau, braun und weiss, schwarz und weiss oder roth und blau gestreiftem Zeuge. So ist auch der Boden mit eingestreuten Eicheln weiss mit hellblauen Streifen. Das eine Wappen mit dem silbernen Hundskopf in Roth ist jenes der Rüeden von Kolmberg, das untere mit den drei gestürzten schwarzen Wolfseisen

in Gold jenes der Stain von Rechtenstain. Auf einem andern Stücke wiederholen sich beide Wappen in der



(Fig. 12)

gleichen Weise. Diese Familien blühen noch in Schwaben, wo sie schon dazumal ansässig waren, als diese Tapeten

(Fig. 13.)

gewirkt wurden. Wie diese Stücke aber nach Regensburg kamen, weiss Niemand zu sagen. Auf dem einen Wappen liest man im Spruchbande „Wir wildlut“ (wir wilde Leute), welche Bezeichnung im Mittelalter für Waldbe-

(Fig. 14.)

wohner galt. Man hielt sie für ein Mittelding zwischen Thier und Mensch und Kaiser Maximilian I. gedenkt ihrer in seinen Memorienbüchern öfter unter dem Namen der „zotteden Mandl“ (zottigen Männchen). Die in älteren Sagen vorkommenden Waldmänner und Holzweibel oder wilde Frauen, deren es um den Untersberg herum gegeben haben soll, sind hierunter gemeint, nicht aber Gnomen, Wichteln oder Schrazen, welche alle in die Kategorie der sich unsichtbar machen könnenden Zwerge gehören. Professor Sighard in Freising, dem der Schreiber dieses Aufschlüsse über die erwähnten wilden Leute verdankt, setzt die Entstehung dieser Tapetenstücke in die Jahre 1350—1400. Auf einem dieser Stücke erscheint auch das Quintanrennen oder Quintanspiel (Fig. 13). Die Quintane stellt eine junge Frau vor, welche auf dem Rücken eines ältlichen Mannes sitzt, der auf allen Vieren im Grase liegt. Ihr erhobener linker Fuss bildet die Zielscheibe ihres Widerpartes, eines jungen Mannes, welcher freistehend ebenfalls mit erhobenem Fuss den ihrigen zu treffen sucht. Seine Absicht ist, die Dame auf diese Weise von ihrem Sitze herab zu werfen, in welchem Falle er Sieger ist. Ein Fehlstoss führt ihn dagegen selbst zur Niederlage. Auf einem Teppiche des germanischen Museums zu Nürnberg, so eine Länge von 12 Fuss bei 9 Schuh Breite hat, sieht man im Mittelgrunde dieses Spiel gleichfalls, nur mit dem Unterschiede abgebildet, dass die rittlings stizende Dame noch von einem Herrn gehalten wird, was hier nicht der Fall ist.

Nr. 10 des Anzeigers vom germanischen Museum auf das Jahr 1857 gibt eine sehr getreue Abbildung des erwähnten Teppichs. — Um dem Gedächtnisse mancher Leser zu Hilfe zu kommen, sei erwähnt, dass eine wilde Frau aus dem Untersberge zuweilen bis zu dem eine halbe Stunde entfernten Dorfe Anif kam und sich in irgend einem Erdloche eine Lagerstätte suchte. Sie hatte ungemein schönes und langes Haar, das ihr bis über die Kniekehlen reichte. Ein Bauersmann, dem dieser prächtige Haarschmuck ganz besonders gefiel, schlich ihr eines Tages nach und nahm in seiner Einfalt Platz auf ihrem Lager, ohne jedoch etwas zu sprechen oder Ungebührliches zu treiben. Die zweite Nacht verläugnete der verliebte Bauer seine Frau und die dritte Nacht fand die Bäuerin ihren Ehegatten bei der wilden Frau. „Gott, was für schöne Haare!“ rief die Bäuerin. Die wilde Frau erwachte und hielt dem verblüfften Bauern eine derbe Strafpredigt, verbot ihm je wieder zu kommen und nur, weil seine Frau keinerlei Hass gegen sie gezeigt, wolle sie ihn ungefährdet von der Stelle lassen. Dabei schenkte sie ihm eine Handvoll Geld mit dem Bedeuten, seine Frau heim zu geleiten und sich nicht mehr umzublicken. — Im reussischen Vogtlande gab eines Tages einem Mädchen für ein Stück Brod ein Holzweibel einen Zwirnknäuel mit der Weisung, ihn in ihre Lade zu legen und den Faden zum Schlüsselloche heraus hängen zu lassen, sie werde daran ihr Lebenlang haben. Das that auch das Mädchen und der Faden nahm nie ab. Als aber einmal die Beschenkte einer Freundin von ihrem Zwirnvorrath erzählte und dieser erlaubte, davon abzuwickeln, hatte der Faden plötzlich sein Ende erreicht. Derlei Erzählungen haben sich da und dort noch in Menge erhalten und bestätigen den Glauben an die vormalige Existenz dieser wilden Leute oder zotteten Mandl, denen zu ihrer Zeit in der Heraldik gleichfalls eine Rolle zugedacht war.

Am Schrecklichsten wurden aber jene Tapeten an den Pfeilern zwischen den Fenstern der Südseite zugerichtet, welche Jagdscenen mit lebensgrossen Figuren, mehrentheils zu Pferde uns veranschaulichen. Beschreiben lässt sich ein solcher Vandalismus nicht. Man würde bei aller Detaillirung doch nur eine sehr unklare Vorstellung bekommen.

Vier Gobelins mit Darstellungen aus der Geschichte des Aeneas bedecken den grösseren Theil der westlichen Wand, während fünf andere, angeblich nach Entwürfen Albrecht Dürer's gefertiget, die Westwand schmücken. Diese haben jedoch geringeren Kunst- wie Alterthumswerth.

Bereits unter König Franz I. bestand zu Paris schon eine Gobelinfabrik in der Rue Mouffetard, wo selbe sich noch befindet. Nach ihrem Gründer Gilles Gobelin also genannt, kam sie im verschiedene Hände und durch den Minister Colbert zuletzt in den Besitz des Staates. Als geadelt traten die Gobelins in den Staatsdienst, doch führen jene Tapeten noch immer deren Namen. Antoine Gobelin, Marquis de Brinvilliers, Gemahl der berüchtigten Giftmischerin, war aus dieser Familie. Sachverständige unterscheiden bei den Gobelins Hautelisse- und Basselisse-Tapeten. Letztere sind gleichfalls von bedeutender Breite, stellen Landschaften oder andere Scenen vor und haben ihren Namen daher, dass beim Weben die Kette horizontal liegt, welche bei ersterer Gattung vertical aufgezogen ist. Die Kette ist von Leinen oder Wolle, der Einschlag von Wolle und Seide. Vier Weber arbeiten in der Regel an einem Stücke.

Den gewerbfleissigen Städten der Niederlande gebührt jedoch vor Allem der Ruhm, sich in der Teppichweberei besonders hervorgethan zu haben, denn schon zu den Zeiten der Kreuzzüge bestand eine solche zu Arras. Heut zu Tage noch bezeichnet man in Italien derlei Kunsterzeugnisse mit dem Namen Arrazzi und stand dieser Kunstzweig im XV. und XVI. Jahrhunderte in seiner höchsten Blüthe. Es ist auch bekannt, dass Papst Leo X. die von Raphael entworfenen Cartons nach Arras sandte, um sie dort in prachtvoller Hautelissearbeit ausführen zu lassen.

Zur Ehre der deutschen Nation darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass im XVI. Jahrhunderte der bayerische Pfalzgraf Heinrich Otto in dem ihm gehörigen Städtchen Lauingen eine Tapetenwirkerei anlegte, welche die grossen Wandteppiche für sein neuerbautes Schloss in Neuburg a. d. Donau zu liefern hatte. Von diesen existirten ursprünglich acht, jetzt sind deren aber nur mehr vier vorhanden. Man vermuthet, dass der jetzt nahezu verschollene Maler Mathias Gerung, von dem Lauingen ein prachtvolles Oelgemälde besitzt, welches das Lager Kaiser Karl's V. vor dieser Stadt (im October 1546) zum Motive hat, die Entwürfe zu diesen mit vielem Geschmack, Eleganz wie richtiger Zeichnung ausgeführten Tapeten anfertigte. Die vierte Lieferung der Alterthümer und Kunstdenkmale des bayerischen Herrscherhauses [1]) lässt in einem sehr gelungenen Farbendruck (von Friedrich Wolf in München) den auswärtigen Kunstfreund ahnen, von welcher Pracht dereinst diese Teppiche waren. Im k. Nationalmuseum befinden sich zwei derselben, welche eine Höhe von 16 Fuss bei 20 Schuh Breite haben und von denen die eine, welche im Farbendruck theilweise gegeben wurde, die Ahnen des Pfalzgrafen Otto Heinrich und die andere die heiligen Orte von Jerusalem darstellt, wohin der erwähnte Fürst 1521 eine Wallfahrt unternahm. Ganz besonders ist der Verlust jener zwei Tapeten zu beklagen, welche plündernde Türken in einer Vorstadt Wiens 1529, dann das Treffen bei Laufen am Neckar vorstellten, in welchem Otto Heinrich's Bruder, der Pfalzgraf Philipp, verwundet wurde.

[1]) Herausgegeben auf allerhöchsten Befehl Seiner Majestät des Königs Maximilian II. München 1862. In Commission der literarisch-artistischen Anstalt der Cotta'schen Buchhandlung.

Übersehe also Niemand, der nach Regensburg kommt, im Rathhause die alten Tapeten in Augenschein zu nehmen, überhaupt verlohnt dieses Gebäude mit seiner Folter- wie Modellkammer, dem Reichssaale etc. etc. allein schon eine Reise dahin, der fürstlich Taxis'schen Residenz gar nicht zu gedenken.

Die Breslauer Sculpturen am Ende des XV. und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Von Wilhelm Weingärtner.

(Schluss.)

Was nun den Schüler betrifft, den dritten grossen Künstler unserer Zeit, so hat er die Art seines Meisters bald gänzlich verlassen und eine in jener Zeit sehr übliche Bahn betreten, um auf diesem Wege Werke hervorzubringen, von denen die letzten alle mir bekannten Steinarbeiten ähnlicher Art weit hinter sich lassen. Er verdankt seine Eigenthümlichkeit und seine Grösse einem gewissen instinctiven Schönheitssinn, welcher ihn in der Composition und Wahl der Körperformen frühzeitig zu einer Nachahmung der Italiener leitete.

Nachtheilig wirkte diese Nachbildung fremdländischer Eigenheiten auf seine eigene Composition. Er gewöhnte sich von frühauf an einen gewissen architektonischen Aufbau der Figuren, wie er den Gemälden der altitalienischen Meister anhaftet. Schädlich war diese Anordnung, wo sie immer sich zeigte, der jedesmaligen Handlung; viele seiner Figuren sind daher nur raumfüllend. Merkwürdig bleibt es dabei jedenfalls, dass er vielleicht zu den ersten Künstlern Deutschlands gehört, welche die Muster für ihre Thätigkeit jenseits der Alpen aufsuchten. Er mag daher nicht wenig an dem frühzeitigen Umsichgreifen der Renaissanceformen in Breslau schuld gewesen sein. Über die meist mit einem flachen Rundbogen geschlossenen Umrahmungen seiner Reliefs, hereinschauende Engel und Engelsköpfe, Blumen- und Fruchtguirlanden, renaissanceartige Verzierung der Einkehlungen sind bei ihm schon häufig. Sein Meissel erlangte in der letzten Zeit seiner Thätigkeit eine unerhörte Sauberkeit und Nettigkeit. Seine Reliefarbeit ist weit entfernt von der unangenehmen Flachheit des ersten und der übertriebenen Tiefe des zweiten Meisters, überhaupt bildet er auch in mancher andern Beziehung eine Vermittlung zwischen ihnen, wozu ihn sein Sinn für Ebenmass befähigte.

Von den freien Statuen Breslau's bin ich geneigt, ihm drei in der Gesichtsbildung einander sehr ähnliche Marien zuzuschreiben. In dem runden sanften Oval erinnern sie unwillkürlich an den Nürnberger Typus, in der Haltung ist keine der andern völlig gleich; auch dies veranlasst mich sie ihm und nicht dem erstgenannten Meister beizulegen, an den ich zunächst bei der am Haupteingange der Magdalenenkirche befindlichen dachte. Noch mehr werde ich in dieser Ansicht durch die Schildbildungen am Sockel der in der Elisabethkirche aufgestellten bestärkt, welche den Arbeiten am Rathhause vollkommen gleichen.

Für das Original unter ihnen halte ich die an der Magdalenenkirche links vom Eingange auf eine Console stehende: Maria ist lebensgross als Himmelskönigin auf der Mondsichel stehend dargestellt. Zärtlich hält sie das auf ihrem rechten Arm sitzende Kind, mit dem auch die linke nach vorne greifende Hand beschäftigt ist. Auch diese Arbeit erinnert mich an einen Kupferstich Dürer's.

Fast ganz dieser Arbeit entsprechend ist die am Sockel mit 1499 und dem Namen Caspar Beinhart bezeichnete Maria an der Sacristei derselben Kirche. Dass der hier genannte Name der des Künstlers sei, muss ich so lange bezweifeln, bis ein Bildhauer dieses Namens urkundlich nachgewiesen ist; bis jetzt halte ich ihn für den Besteller und Donator des Werkes, dessen treue Wiederholung er wahrscheinlich verlangt hat. Wie jene trägt auch diese Maria auf den wallenden Haaren die Krone des Himmels. Die sie umgebende vergoldete Mandorla kann späterer Herkunft sein.

Von dem Beifall, welchen dieses Werk fand, gibt eine dritte Nachbildung, im Innern der Elisabethkirche an einem Pfeiler angesetzt, Kunde. Die Darstellung ist insofern verändert, als die Bewegung des hier querliegenden Kindes lebhafter ist. Über dem Haupte der gekrönten Maria erhebt sich ein gothischer Baldachin, der Sockel unter den Füssen ist mit einer scheinbar tragenden Figur verziert. Die Arbeit ist gewandter. Dass wir hier ein Werk des dritten Meisters vor uns haben, ist zweifellos; bedenklich könnte es nur sein, ob die beiden ersten nicht seinem Lehrer zugehören, was am ersten die Ähnlichkeit mit den Nürnberger Arbeiten erklären würde. Unbedenklich aber gehört der Hand des dritten Künstlers die unter einem schirmenden Baldachin an dem Eckhaus der Nikolai- und Beuschenstrasse unfern der Barbarakirche befindliche, in jeder Beziehung im Marientypus gehaltene heilige Barbara, welche die Linke auf das ihr eigene Symbol des Thurmmodelles legt, während sie triumphirend auf einer männlichen wohl allegorischen Figur steht, deren Miene und Lage (er hat den Kopf auf den linken Arm gestützt) mehr einem Schlummernden als einem Überwundenen gleicht. Unter allen Breslauer Sculpturen dürfte diese ansprechende Statue um ihrer günstigen Stellung willen, die am meisten bekannte und geachtete sein, da sie schon oft die Aufmerksamkeit und Bewunderung Fremder erregt hat. Seitwärts am Sockel sind zwei Schildarbeiten eingehauen. Ein Werk desselben

Künstlers, doch spätern Ursprungs, kann der am Domportal befindliche Hieronymus sein; doch lasse ich auch dies dahingestellt.

Unzweifelhaft verkündet sich die Autorschaft dieses Meisters durch Arbeit und Auffassung an vielen in den Mauern unserer Stadt vorhandenen Reliefs.

Wir wenden unsere Aufmerksamkeit zunächst dem an der Nordseite des Domes eingelassenen Denkstein zu, welcher folgende Unterschrift trägt: „anno dom. 1506 am obent erhebunge des heiligen creuczis ist gestorben der Erbar hans steger seidenhefrer von nornberg allhy begraben, dem got genedig sei". Die Form des Steines ist viereckig und wird von einem flachen Rundbogen überdeckt.

Zwei Mönche nebst dem Verstorbenen knieen im Vordergrunde, im Mittelgrunde sind Kirchenväter und Heilige aller Art um Christus, welcher als eeee homo mit vorne offener Brust dargestellt ist, versammelt; vor Christus, jedoch tiefer, steht ein Kelch, im Hintergrunde endlich ist Volk versammelt, welches von den Spiessen und auf Stangen angebrachten Marterwerkzeugen überragt wird; auf einer Säule sitzt ein vergoldeter Hahn. Ein reiches und nach der Art seines Lehrers noch sehr tief ausgeführtes Werk. Die Falten sind nach dem Zeitgeschmack sehr knitterig, die Gesichter prägnant und voll Leben, die Handlung und Verbindung der Personen mangelt.

Diesem Werke am nächsten steht eine Pietà, an einem Pfeiler im Innern der Elisabethkirche angesetzt. Leider ist das Werk bei der gegenwärtigen Restauration der Kirche, um es dem Anstriche der Wände und Pfeiler conform zu machen, mit Kalk übertüncht worden, ein Versehen das heut zu Tage billiger Weise nicht mehr gemacht werden sollte. Unter dem Steine steht folgende Inschrift: „anno dni. m.cc.c,c,o.v. H. Jar am Dinstag nach Jacobi starb d'Erbar sebald sauermann (?) purger zu Preslaw, dem got genad".

Maria, schon ziemlich bejahrt dargestellt, hält den etwas übermässig mageren Leichnam Jesu auf dem Schosse in liegender Stellung. Um und hinter dieser Gruppe sind auch hier eine grosse Anzahl von Heiligen, unter denen Johannes der Täufer, Maria Magdalena, Laurentius, Barbara und mehrere andere mit Kirchenmodellen versehene hervortreten, angebracht. Die Schaar der Angehörigen kniet, wie üblich, im Vordergrunde. Als Jahr der Entstehung dieser Arbeit muss die auf der Console befindliche Jahreszahl 1508 angesehen werden. Auch hier ist der italienische Einfluss mehr in der Anordnung als in der Ausführung zu suchen. Das Relief ist noch ziemlich tief.

Eine Kreuzigung von demselben Urheber an der Südseite der Magdalenenkirche trägt folgende Aufschrift: „anno 1510 am tage Marthe ist vorscheidenn der Erbar Paul Harnig, dem goth genade. — anno 1496 am Mittwoch vor phingsten ist vorscheiden die tugendsame fraw barbara paul harniginne, der goth genade. —" Als Jahr der Vollendung dieses Denkmals dürfte also 1511 angenommen werden. Auch hier bildet den Schluss ein flacher Rundbogen, über dem zwei Engel angebracht sind. Christus hängt am Kreuz; ein Engel fängt das aus der, auf der rechten Seite befindlichen Wunde fliessende Blut auf. Rechts unten am Fusse des Kreuzes steht Maria, die Mutter, mit auf der Brust gekreuzten Armen, Andreas und ein Engel mit einem Kelch, links Johannes und Maria Magdalena; schwebende Engel fangen das aus den Händen träufelnde Blut auf. Unten kniet die zahlreiche Nachkommenschaft des Stifters. Die Falten sind hier schon bedeutend reiner im Bruche; auch in manch' anderer Beziehung hat sich der Meister schon gesammelt und consolidirt; die Arbeit ist schon weniger tief aber bedeutend schärfer. Bedeutend früher als dies Werk scheint von ihm die Ankunft Jesu zum Gerichte, an dem Thurm der Elisabethkirche gefertigt zu sein; Christus schwebt sitzend, die Füsse auf der Weltkugel ruhen lassend, in wallendem knittrigen Gewande, das über die Kniee gelegt ist, die Brust aber freilässt, herab. An seinem rechten Ohr befindet sich eine Lilie, am linken ein Schwert, mit den Spitzen gegen einander gekehrt und eine gerade Linie bildend. Aus den beiden oberen Ecken nahen zwei Engel, mit langen, gegenwärtig verstümmelten Trompeten am Munde. Maria und Johannes der Täufer, letzterer sehr alt und mit Fell bekleidet, harren seiner, zwischen ihnen befindet sich noch ein posaunender Engel; zu den Seiten derselben die Apostel, kräftige und durchweg energische Gestalten mit langem Haar und Bart. Alle diese Figuren knieen auf wunderbar sich ringelnden Wolken, von welchen auch der ganze Stein umfasst wird. Unter diesem Wolkengeringel kniet die zahlreiche Familie des Donators. An Schönheit in seiner Einfachheit und Klarheit der Composition und Präcision des Meissels wird dieses jüngste Gericht bei weitem von dem vielleicht um zehn Jahr späteren, jetzt an der Nordseite der Magdalenenkirche ziemlich hoch angesetzten und musterhaft erhaltenen Denkstein überragt. Man liest daran: „Magareta Irmischin Goltstoern allhie begraben; ist gestorben am Sonntage nach Catarine im jar 1518. Bitt Gott für sie und ihr Geschlecht". Zu beiden Seiten der Schrift sind zwei gabelförmige Signa ⊬. Jesus mit drei Jüngern begegnet den drei heiligen Frauen, Maria, die Mutter, reicht dem Sohne die Hand. So einfach der Gegenstand ist, so hat der Künstler ihm doch durch die Stellung der Figuren, ihre Haltung und ihren Gesichtsausdruck einen ganz eigenthümlichen Reiz zu verleihen gewusst, welcher durch das besorgnissvolle Abwenden des einen und die scheinbar unbetheiligte Lage der andern nur erhöht wird. Der Schluss auch dieses Steines ist rund. Von oben schauen zwei geflügelte Engelsköpfe herab; eine schwere Blumenguirlande verziert den leeren Raum über den Figuren. Die Einkehlung am Rande ist mit renaissanceartigem Blattornament bedeckt. Der Faltenwurf zeichnet sich durch grosse Reinheit und

Gewähltheit aus. Die Bildung der Köpfe ist durchweg fein und originell.

Alle diese löblichen Eigenschaften gehen in fast noch erhöhtem Grade an den kleinen und darum so überaus zierlich ausgeführten Sculpturen dieses Meisters am Rathhause hervor. Ich sehe von der blos ornamentalen Verzierung, welche mehr Sache des Handwerks als der Kunst ist, ganz ab. Die Arbeiten, welche ich hier im Auge habe, befinden sich vorzugsweise an den Consolen der reich verzierten Erker dieses Gebäudes.

Die frühesten Schöpfungen unseres Künstlers sind hier an den Consolen des dreiseitig gebrochenen Erkers nach der Staupsäule heraus aufzusuchen. Es sind zwei weibliche Relieffiguren, welche sinniger Weise seitwärts gewandt den Ausbau auf ihren Schultern zu tragen scheinen. In ihrer Mitte befinden sich zwei knieende Engel, die das Haupt Johannes des Täufers in einer flachen Schüssel halten, darunter ein aus einem lateinischen H und K der Art zusammengesetztes Monogramm, dass der Stamm dieser Buchstaben vereinigt ist (HK). Die Arbeit zeigt noch nicht die Glätte des Meissels; die Gesichter haben nicht die Zartheit, welche die Figuren des grossen nach derselben Seite gewandten Erkers auszeichnet. Auf zwei Consolen ist die Verkündigung Maria dargestellt; auf der einen befindet sich der wahrhaft engelhafte Botschafter, auf der andern die knieende, in Anmuth hingegossene Jungfrau. Der dritte Tragstein zeigt einen Engel mit dem Haupte des Johannes, dem breslauer Stadtwappen. Bis jetzt kenne ich keine Arbeit dieser Zeit in Deutschland, sei es aus eigener Ansehauung, sei es durch Abbildung, welche sich mit diesem selbst in der Erfindung originellen Kunstwerke (denn die Personen sind sich zugekehrt) messen könnte. Der Faltenwurf ist verhältnissmässig wenigstens rein. Die Figuren sind leider nur zwischen 2 und 3 Fuss hoch; ihre Zeichnung ist durch die Schwingung der Tragsteine nicht wenig erschwert: Maria mit aufgelösten, feinen, lang herabwallenden Haaren liest in ihren Gebetbuch, mit dem Gesichte dem Engel zugewandt, welcher eine kleine, briefartig zusammengefaltete Urkunde in der linken Hand hält, während er mit der Rechten mit einer anmuthigen, fast schelmischen Geberde seine Worte begleitet.

Auf der sogenannten Becherseite stösst an diesen Erker zunächst ein Theil des alten Baues mit im unteren Geschoss rundem Fensterschluss und mit einigen etwa um ein Jahrhundert und mehr älteren Figuren. Zunächst fällt ein sehr erbärmlicher Christophorus auf. Nach oben werden die Figuren besser, was schon Johannes der Täufer, noch mehr jedoch die Figuren des Giebels: Laurentius, Andreas, Maria und Magdalena, bekunden. Wir lassen diese, da sie ausserhalb des uns zugemessenen Zeitraumes fallen, unberücksichtigt und gehen zu dem folgenden Erker über.

An den Consolen des Mittel- und des Eckbaues nach der Becherseite sind je zwei Figuren befindlich. Die obere Schwingung der Tragsteine nehmen mit rückwärts gewandten Händen und den Achseln tragende Engel ein; die unteren Gestalten, in denen sich der Humor unseres Künstlers, aber auch das ihm eigene Mass der Schönheit glänzend bewährt hat, sind in Beziehung auf den darunter befindlichen Rathskeller, Trinkende, Tanzende, Spielende, Dudelsackpfeifer u. dgl. Hiermit hat leider die Thätigkeit unseres Meisters ein Ende gefunden; denn schon der Erker nach dem Fischmarkt entbehrt der verzierten Tragsteine. Sechs andere Consolen mit Baldachinen darüber, für freie Statuen bestimmt, sind ebenfalls leer geblieben; ob des Künstlers Tod, ob der leere Stadtseckel Ursache davon war, ist uns nicht bekannt. Doch scheint mit der Vollendung der Bernhardinkirche des Rathhauses, des Nikolaithores und anderer kleiner Kirchenbauten in unserer Stadt für die Architectur wie die Sculptur ein bedeutender Stillstand eingetreten zu sein.

Die ornamentalen Verzierungen des Rathhauses mit den wunderlich verschlungenen Thiergestalten, Turnieren und knotigen Geranke, die Schilderarbeiten der spitzbogigen, über dem gradlinigen Fensterschluss angebrachten Wimperge, die geschweiften und fischblasenartigen, meist in einer horizontalen Linie endenden Verzierungen nebst der Pforte der Bernhardinkirche sprechen auch für die handwerkliche Tüchtigkeit dieser Zeit. Von hier ab tritt aber auch darin ein empfindlicher Rückschlag ein.

Freie Statuenarbeiten hören noch vor der Mitte des XVI. Jahrhnnderts ganz auf; die Epitaphien werden immer kleiner und kleiner und enthalten höchstens eine, meist aber gar keine Person als Verzierung. Die Ornamente, aus antiken Reminiscenzen und modernen Schnörkeleien zusammengebettelt, machen sich mehr und mehr breit. Im XVII. und XVIII. Jahrhundert beglückt uns die Zopfzeit wieder mit Figuren, aber nicht mit wirklichen, sondern allegorischen, sinnlos, trotzdem dass sie geistreich zu sein vermeinten. Und was hat unsere Zeit in dieser Beziehung bis jetzt in unserer Vaterstadt geleistet, die Werke fremder Künstler abgerechnet? Einen Blick von hier zurück auf die eben durchlaufene Zeit, und schon die Masse, wenn wir ihre Güte nicht zu beurtheilen verstehen, wird uns Ehrfurcht einflössen!

Zum Schlusse führe ich noch einige weniger gute Bildhauerarbeiten dieser Zeit an. Hierher gehört die weibliche Figur mit zwei Kindern auf den Armen, von einem überaus winzigen vor ihr knieenden Manne verehrt, mit der Jahrzahl 1507 und einem Steinmetzzeichen versehen, zu dessen Seiten die Buchstaben W und H angebracht sind (W ⌖ H). Ferner ist hierher zu rechnen die Maria mit dem verhältnissmässig kleinen Kopfe als Himmelskönigin, in einer Mauernische an der Sandkirche befindlich. Eine kleine Kreuzigung an der Barbarakirche ist kaum der Erwähnung mehr werth. Auch die kleine Denksäule zu Ehren des Landeshauptmann Domnigk von 1491 mit einem

Gez. v. Alexander Lith. v. H. Ballenegger Druck aus der k.k. Hof u. Staatsdruckerey in Wien 1838

Steinmetzzeichen (⚜) hat mehr historischen als Kunstwerth; sie steht am Magdalenakirchhofe.

Das ist etwa das Bedeutendste und Nennenswertheste was mir aufgefallen ist und worauf ich die Augen aufmerksam die Strömungen jeder Zeit Betrachtender hinlenken wollte, welche ein Vergnügen daran finden, die Thätigkeit vergangener Zeiten kennen zu lernen und zu prüfen, um an ihr wiederum die Thatkraft der Gegenwart zu erproben und zu stählen.

Nachtrag. Als eine kunstreiche Steinmetzarbeit des XV. Jahrhunderts verdient nachträglich noch das in der Elisabethkirche links vom Altare befindliche Sacramenthäuschen namhaft gemacht zu werden, das ich jetzt erst nach Beseitigung des umgebenden Gerüstes näher betrachten konnte. Es trägt an dem zehneckigen Stern, auf welchem der thurmartige, leicht aufstehende und stark sich verjüngende Bau aufsteigt, eine Inschrift, welche Menzel in seiner Chronik Breslaus (Seite 475) folgendermassen mittheilt: ad gloriam et laude de anno dni m° cccly. hoc sacrarium construetum — in piam sacramenti corporis — dni nri ihesu — et sancti Laurentii et beati patronorum. Bei Angabe der Jahreszahl hat der Berichterstatter jedoch ein C übersehen; das Datum lautet also 1455. Damit lässt sich die Angabe Gomolke's und handschriftlicher Chroniken, welche sogar erst 1464 als Jahr der Erbauung angehen, leicht vereinigen, wenn man letzteres als das der Beendigung ansieht. Für diese Annahme sprechen auch die unter Baldachinen befindlichen kaum 1 Fuss hohen Figuren der oberen Etagen von sehr dürftiger Arbeit im Verhältniss zu den untersten Stern tragenden Engeln, von welchen letztere zu den Sculpturen an dem dreiseitigen Rathhauserker und dem Meister der Marien grosse Verwandtschaft zeigen.

Noch so manches Andere, was bis jetzt auf den Kirchböden unter altem Gerümpel schlummert, wird hoffentlich die nächste Zeit unter Leitung des Breslauer Alterthumvereines zu Tage fördern.

Die Kirche des heil. Antonius zu Padua[1]).

Von A. Essenwein.

Das XIII. Jahrhundert, jene grossartige Blüthenepoche des Mittelalters, hat auf allen Gebieten des Lebens und der Cultur glänzende Erscheinungen aufzuweisen. Auch die Kirche und die christliche Religion haben in jener Zeit in einer Reihe von Personen ihre glänzenden Sterne.

Aber die Zeit hatte nicht den bestimmten abgeschlossenen Charakter der vorhergehenden und folgenden Periode, sondern die Contraste, derer das Mittelalter so viele zeigt, rangen kräftig mit einander und geben so der Zeit etwas Zerrissenes; sie hat in allen Dingen den Charakter des Überganges. Krieg und Hader durchtobten die Welt; Papst und Kaiser rangen um die Oberherrlichkeit; die Cultur hatte einen Höhepunkt erreicht, der Ausschweifungen aller Art zur Folge hatte; in der Kirche insbesondere hatte Reichthum und Üppigkeit die Geistlichen verweichlicht und die mit vielen Kirchenämtern verbundene weltliche Herrschaft hatte einen Theil der Geistlichkeit dem Volke entfremdet; so fanden denn die Bestrebungen den günstigsten Boden, neue geistliche Genossenschaften zu bilden, die keinen Ehrgeiz, keinen Reichthum und keine Üppigkeit kannten, sondern sich blos und ausschliesslich der Sorge um das geistige Wohl der Mitmenschen, um die Reinheit der christlichen Lehre widmeten, Gott in Armuth und Demuth dienten und seine Verherrlichung blos im demüthigen Gebete und strengen Busswerken, nicht aber in äusserlichem Pomp suchten. Zwei Männer waren es, die mit hoher Begeisterung erfüllt, dieses Ziel erstrebten und die Gründer von Orden wurden, die rasch über die ganze Welt sich verbreiten.

Es war der heilige Dominicus, 1170 geboren und 1221 gestorben, der 1216 das erste Kloster der Predigermönche zu Toulouse gründete, und der heilige Franciscus, 1182 geboren und 1226 gestorben, der im Jahre 1209 den Minoritenorden stiftete. Allenthalben kam das Volk den beiden Orden entgegen, und die Tendenz, die Lehre Christi in dieser buchstäblichen Weise zu erfüllen, fand allenthalben Anklang und Nachahmung. Sie bedurften zur Gründung eines Klosters nur eines Daches, keiner Geldmittel, und so verbreiteten sie sich mit ausserordentlicher Schnelligkeit. Der Dominicanerorden hatte fünf Jahre nach seiner Gründung schon bei 60 Klöster in allen Ländern Europa's, am Schlusse des XIII. Jahrhunderts zählte er gegen 500 Klöster,

[1]) Als literarische Quellen für diesen Aufsatz haben wir zunächst das in Padua auf Kosten des Capitels herausgegebene Werk zu nennen: Basilica di San Antonio di Padova descritta ed illustrata dal Padre Bernardo Gonzati M. C. 2 Bände Folio, mit Abbildungen, die ohne archäologisches Verständniss gezeichnet sind. Der Text ist jedoch sehr ausführlich und sind alle darauf bezüglichen Urkunden theils in Extenso, theils in Auszügen abgedruckt.

Von besonderem Interesse, jedoch ohne Bezug auf vorliegende Arbeit, sind eine Anzahl in Facsimile gegeben Quittungen berühmter Künstler vom Beginne des XVI. Jahrhunderts, wie Lor. und Christof Canozi da Lendinara, Barth. Belluno, Andrea Rizo (Briosco), Tullio, Lombardo Jacobo Sansovino, Titian, Girolamo.

Der 2. Band des Werkes behandelt ausschliesslich die Grabdenkmale.

Das genannte Werk schliesst die italienische Literatur über dieses Bauwerk so ziemlich ab, die frühere ist daselbst citirt und kann dort nachgesehen werden. Über das Leben des heiligen Antonius und seine Wunder gibt jede Heiligenlegende Aufschluss, am besten natürlich die Bollandisten. Über die historischen Facta jener Zeit, so wie über die Bedeutung des Heiligen für dieselbe vgl. Raumer's Geschichte der Hohenstaufen 3. Band.

Abbildungen der Kirche sind häufig, auch ist sie bereits mehrfach photographirt. Als eines der hervorragendsten Werke geschieht dieser Kirche von den meisten Kunstgeschichtsschreibern, insbesondere Kugler etc. oberflächliche Erwähnung.

während die Franciscaner um jene Zeit wenigstens 1500 Klöster mit über 13000 Mönche hatten. Schon 1219 war die Hauptversammlung im Assisi von 5000 Brüdern besucht.

Die Hauptursache ihrer Ausbreitung lag in ihrem Eifer, der sie weit über Europa hinaustrieb. Sie gingen als Missionäre nach Marocco, nach Damascus, ja selbst zu den Mongolen.

Der Hauptgrundzug des Minoritenordens war die Einfachheit. Auch Gelehrsamkeit und Wissenschaft wurden nicht hoch angeschlagen; der heil. Franciscus erklärte: „wer ein Buch habe, wolle bald mehr haben, und lieber von den Thaten Anderer lesen als selbst löbliche Thaten vollbringen. Wissenschaft ohne Demuth sei nichts nütze, und Christus habe auch mehr gebetet als gelesen". Ausser dem Evangelium sollten die Neuaufgenommenen kein Buch behalten, nicht einmal den Psalter. Mit Demuth vereint, hatte indessen auch die Wissenschaft ihre Geltung, und der Orden hat eine Reihe von Männern hervorgebracht, die als Sterne erster Grösse am Himmel der theologischen Wissenschaft galten, während andere durch ihr Beispiel und ihren Lebenswandel wirkten. Zu den ausgezeichnetsten und verehrtesten Männern des Ordens gehört der heil. Antonius, der nächst S. Franciscus die erste Stelle einnimmt.

Der heilige Antonius war 1195 zu Lissabon geboren; sein Vater war Martin von Bullones, ein königlicher Officier; seine Mutter, Maria von Trevera, beide durch hohen Adel und noch höhere Tugenden ausgezeichnet. Der Heilige erhielt in der Taufe den Namen Ferdinand. Ausser der häuslichen Erziehung genoss er Unterricht in der Wissenschaft von den Kanonikern der Kathedrale zu Lissabon. Im Alter von 15 Jahren trat er in den Orden der regulirten Chorherren von St. Augustinus ein, die ein Haus bei Lissabon hatten. Die Zerstreuung durch öftere Besuche seiner Freunde veranlasste ihn jedoch seine Obern zu bitten, ihn nach Coimbra zu schicken, wo der Orden ein Kloster zum heil. Kreuz besass. Studien, Gebet und Betrachtung waren seine Beschäftigung; seine eindringenden Geistesgaben liessen ihn rasche Fortschritte in der Wissenschaft machen, und er bildete sich zum kraftvollen überzeugenden Redner aus, hatte aber dabei die tiefste Demuth. Er war 8 Jahre zu Coimbra als der Infant von Portugal die Reliquien von 5 Missionären aus dem Orden des heil. Franciscus aus Marocco, wo sie das Marterthum erlitten hatten, nach Coimbra bringen liess. Dies machte auf den jungen Mann einen solchen Eindruck, dass er in diesen Orden einzutreten und sich selbst als Missionär die Krone des Märtyrerthums zu erwerben beschloss.

Einige Franciscaner, die behufs einer Geldsammlung in das Kloster kamen, und denen er seinen Entschluss mittheilte, bestärkten ihn; seine bisherigen Brüder suchten ihn jedoch durch Ermahnungen, Überredungen und Spott von dem Gedanken abzubringen, bis er endlich 1219 mit Erlaubniss seines bisherigen Priors in das kleine Franciscanerkloster zu Coimbra übertrat, und zugleich den Namen Antonius annahm. Nachdem er einige Zeit in der Einsamkeit unter strengen Bussübungen zugebracht hatte, bat er, dass man ihn nach Afrika sende. Seine Bitte fand Willfahrung, allein bald nach seiner Ankunft wurde er durch eine Krankheit zur Rückkehr in die Heimath genöthigt. Als er jedoch das Schiff bestiegen hatte, trieben ihn widrige Winde an die Küste von Sicilien, und das Schiff landete zu Messina. Der heil. Franciscus hielt eben ein Generalcapitel des Ordens zu Assisi. Sein Verlangen, den Stifter des Ordens zu sehen, trieb ihn daher trotz seiner Krankheit nach jener Stadt. Ja nachdem er den heiligen Ordensstifter gesehen, beschloss er in Italien zu bleiben, um diesem näher zu sein, und bot sich den Provincialen und Quardianen Italiens an; allein seine äussere Schwächlichkeit schreckte alle ab, einen Mann in ihr Kloster zu nehmen, der ihnen nur zur Last fallen müsste, und dessen Körperbeschaffenheit weder der Strenge der Ordensregel noch einer nothwendigen Thätigkeit zu entsprechen schien. Seine Demuth verbarg die Fähigkeiten und Kenntnisse, die er besass, so dass ihn ein Guardian, Gratiani aus der Romagna, nur aus Mitleid aufnahm und in die Einsiedelei des Berges Paulus, in ein kleines Kloster bei Bologna schickte, wo er unbekannt unter strengen Bussübungen in tiefster Demuth mit Küchenarbeit beschäftigt sein Leben zubrachte, und nur selten, wenn es eben unumgänglich nöthig war, ein Wort sprach.

Eine Zusammenkunft der Dominicaner zu Forli mit den Franciscanern dieses Klosters gab Veranlassung, dass der Guardian dem heil. Antonius zu reden befahl. Nachdem er sich demüthig gesträubt hatte, fügte er sich dem Befehle zu reden, was ihm der heilige Geist eingab, und sprach mit solchem Feuer und solch' hinreissender Überzeugung, dass alle Zuhörer tief ergriffen waren. Der heil. Franciscus, von der Redegewalt des Antonius benachrichtigt, bestimmte ihn zum Lehrer der Theologie, und sandte ihn desshalb zuerst nach Vercelli, um selbe dort systematisch zu studiren. Er empfahl ihm jedoch neben den Studien das Gebet nicht zu vernachlässigen, da sonst die Studien, selbst die Gottesgelehrtheit des Herz austrocknen müssten. Antonius lehrte mehrere Jahre mit vielem Beifall die Theologie zu Bologna, Toulouse, Montpellier und Padua, und wurde sodann zum Guardian in Limoges erwählt. Neben der Lehre der Theologie beschäftigte er sich auch mit Belehrung des Volkes, und seine Demuth erlaubte ihm nicht, sich der Vortheile zu bedienen, die er aus seiner Stellung als Lehrer hätte ziehen können, sondern er beobachtete die Ordensregel eben so genau wie jeder seiner Brüder.

Bald jedoch gab er seinen Lehrstuhl der Theologie auf, um sich ausschliesslich der Seelsorge hinzugeben und mit Eifer an der Besserung der Seelen und Bekämpfung des Lasters zu arbeiten. Er war insbesondere ein vorzüglicher Redner, bewandert in der Schrift und den Wissenschaften;

von heiligem Eifer entflammt, traf seine Rede jeden Zuhörer. Seine Predigten waren eben so ausgezeichnet durch Erhabenheit der Gedanken, welche die Gelehrten in Staunen setzten, als durch die Einfachheit und Klarheit des Vortrages, die ihn auch dem Ungebildetsten fasslich machten. Wenn er Verweise gab und bestrafte, verstand er es doch, sich das Vertrauen der Betroffenen zu erwerben und zu bewahren, und so zu ihrer wirklichen Besserung beizutragen. Papst Gregor IX., der ihn 1227 zu Rom predigen hörte, nannte ihn die Arche des Testaments, einen reichen Schatz aller geistlichen Güter. Sein Äusseres war ernst, erbaulich und würdevoll, sein Gesicht einnehmend, seine Stimme stark, klar und angenehm. Das meiste Gewicht gab aber sein Leben selbst seinen Worten, und seine Verehrung beim Volke war so gross, der Ruf seiner Tugenden so fest, dass er durch seine blosse Erscheinung auch ohne Wort predigte. Eines Tages lud er einen Bruder ein, mit ihm zum Predigen auszugehen, kehrte aber heim, ohne dem Volke ein Wort gesagt zu haben. Als sein Genosse ihn desshalb befragte, sagte er: „Glaube mir, wir haben durch unsere sittsamen Blicke und den Ernst unseres Benehmens gepredigt“. Auch der Ruf Wunder zu thun, umglänzte ihn, und wo er sich zeigte, sammelte sich schaarenweise das Volk; die Kirchen waren zu klein, die Menge zu fassen, und der Heilige musste auf freiem Felde predigen. Er zog von Stadt zu Stadt und Dorf zu Dorf, und predigte in Italien, Frankreich und Spanien. Wo er hinkam, hatten seine Predigten den heilsamsten Erfolg, die Sünder bekehrten sich, die Feinde versöhnten sich, das ungerechte Gut ward zurückgegeben, und man bemühte sich, seinen Anweisungen Folge zu geben. Selbst Ezzelino, der durch seine Grausamkeit bekannte Tyrann, der wie ein Wütherich in der Lombardei hauste, musste, als sich der Heilige Zutritt zu ihm erzwungen, in Gegenwart eines roben Soldatenhaufens die herbsten und schwersten Vorwürfe seiner Ungerechtigkeit und Grausamkeit hören, und mit solchem Eifer sprach der Heilige, dass der Tyrann bleich und zitternd von seinem Throne herabstieg, sich einen Strick um den Hals legte, und in Thränen fussfällig den heiligen Antonius um seine Fürbitte bei Gott bat. Es ist bekannt, dass auf das Leben Ezzelins dieser Vorgang weiter keinen Einfluss hatte; allein es beweist den Muth, die Überzeugungstreue des Heiligen, der es wagte, dem Grausamen die volle Wahrheit ins Angesicht zu sagen, und die Macht seiner Rede, wenn er auch nur einen Augenblick Eindruck auf den Tyrannen machte.

Antonius genoss natürlich in seinem Orden dieselbe Hochachtung und Ehrfurcht wie im Volke, und wurde so zu den ersten Ämtern desselben erhoben, und er zeigte in der Verwaltung eben so viel Eifer als Gewandtheit. Als nach dem Tode des heil. Franciscus der neue Ordensgeneral Elias nicht strenge am Geiste des Stifters festhielt, trat Antonius, der damals Provincial der Romagna war, und der Engländer Adam gegen die Missbräuche auf, allein die zwei Ordensmänner wurden vom General zu fortwährender Einschliessung in ihre Zelle verurtheilt, und konnten sich nur durch die Flucht der Ausführung dieser Strafe entziehen. Allein der Papst, zu dem sie geflohen waren, nahm sie auf, hörte ihre Klagen an, und entsetzte den Ordensgeneral seiner Stelle, da er der gegen ihn erhobenen Klagen schuldig befunden ward. Zugleich erhielt der Heilige die nachgesuchte Erlaubniss, seine Stelle als Provincial der Romagna niederlegen zu dürfen. So sehr sich der Papst bemühte, ihn bei sich zu behalten, zog er sich doch zuerst auf den Berg Alverno zurück, und begab sich sodann in das Kloster des Ordens zu Padua.

Hier überarbeitete er noch seine Predigten, die noch erhalten sind, indessen nur eben als das Gerippe dessen zu betrachten sind, was er sprach, da es seine Gewohnheit war, seinem Eifer und seiner Begeisterung zu folgen, und Blumen und rhetorischen Schmuck überall einzustreuen. Antonius war nur kurze Zeit in Padua, als er sich von der mühevollen Arbeit, von den vielen Wanderungen und strengen Busswerken so erschöpft fühlte, dass er beschloss, sich zum Tode vorzubereiten, den er nahe fühlte, und sich desshalb nach Campietro mit zwei Ordensmännern zurückzog. Als er das Herannahen seines Todes fühlte, kehrte er nach Padua zurück, wo ihn das Volk in solcher Menge empfing, dass er nicht weiter kommen konnte, und in dem Zimmer des Beichtvaters der Nonnen vom Kloster Arcella in der Vorstadt blieb, wo er nach Empfang der heiligen Sacramente, nach dem Gebet der Busspsalmen und einem Lobgesang auf die heilige Jungfrau starb. Es war am 13. Juni 1232. Er erreichte ein Alter von 36 Jahren. Schon im folgenden Jahre versetzte ihn Papst Gregor unter die Heiligen, und trug dem Bischof zu Padua, dem Prior von S. Augustin und dem Prior zu S. Benedict auf, über das Leben und die Wunder des Heiligen vor seinem Tode und an seinem Grabe sorgfältig alle Nachrichten zu prüfen und zu sammeln.

Die Zahl der Wunder des heil. Antonius ist sehr gross; es ist jedoch hier nicht unsere Aufgabe, dieselben zu erzählen; es ist natürlich, dass der Heilige, der schon bei seinen Lebzeiten in hoher Verehrung stand, auch nach seinem Tode verehrt wurde, um so mehr, als man auch von zahlreichen Wundern berichtet, die fort und fort an seinem Grabe geschehen sein sollen; es ist natürlich, dass sein Orden ihn nächst dem heiligen Stifter vorzüglich verehrte, und dass insbesondere Padua, wo er gelebt, gewirkt und gestorben, ihm grosse Ehre erwies; so entstand bald nach seinem Tode die Idee, ihm eine Kirche zu erbauen, und natürlich musste dies in dem Kloster geschehen, dem er angehört hatte. Bei diesem Kloster befand sich natürlich schon bei Lebzeiten des Heiligen eine Kirche. Sie war im Jahre 1100 grösstentheils auf Kosten eines Kürschners Namens Belludo erbaut worden.

Die Nachrichten über diese alte Kirche sind spärlich und nicht gleichzeitig. Die Erwähnung ihrer Erbauung durch Belludo geschieht erst später. Es lässt sich vermuthen, dass sie durch das Erdbeben von 1117 gelitten hatte, dass die Feuersbrunst, die im Jahre 1174 in Padua 2614 Häuser in Asche legte, so wie das spätere Erdbeben von 1222 ihr Schaden gebracht haben. Im Jahre 1229 war sie verlassen und im schlechtesten Zustande, so dass Bischof Konrad mit Zustimmung der Republik Padua sie den Minoriten übergab, die schon seit 1220 das Kloster Arcella in der Vorstadt inne hatten, das der heil. Franciscus selbst gestiftet hatte, und das als Doppelkloster zugleich die Clarissinnen beherbergte, bei denen als Beichtväter nur noch einige Brüder zurückblieben. Bei dieser Gelegenheit wurde die Kirche renovirt und mit verschiedenen Dotationen ausgestattet; auch wurde ein Kreuzgang dabei errichtet an der Ostseite der Kirche, von dem noch ein Theil steht. Die Kirche wurde neu geweiht und erhielt den Titel St. Maria mater Dei. Im November 1230 liess sich, wie oben erzählt, der Heilige in diesem Kloster nieder, und starb im folgenden Jahre in dem Kloster Arcella.

Kaum hatte sich die Nachricht von seinem Tode verbreitet, als das Volk klagend durch die Gassen lief mit dem Rufe „der Heilige ist todt“. So gross war die Verehrung, in der er stand, dass sich ein fünftägiger Kampf um den Besitz des heiligen Leichnams entspann. Gleich auf die Nachricht vom Tode versammelten die Einwohner der benachbarten Vorstadt Capodiponte oder Pontemolino eine gute Zahl kräftiger junger Leute, und befestigten und besetzten Arcella. Unter den Bürgern war die Meinung getheilt, die einen wollten ihn bei St. Maria haben, die andern bei S. Jakob, einer Kirche in Capodiponte, die später zerstört wurde, die dritten wollten, er solle in Arcella bleiben. Das Volk wollte noch ein letztes Mal den Verstorbenen sehen; Hoch und Nieder, Gross und Klein, Männer und Frauen kamen zusammen; aber vergebens, Bewaffnete versperrten den Zugang. Die Klosterfrauen bangten und zitterten, und nur die Hoffnung, die theure Reliquie zu behalten, gab ihnen Muth. Einige Priester und Vornehme nahmen sich ihrer Sache an, und bestärkten sie in der Absicht, die Reliquie zu behalten und zu vertheidigen. Allein auch die Mönche von S. Maria machten ihre Rechte kräftig geltend. Die bewaffneten Banden mehrten sich. Die Kecksten von Capodiponte hatten geschworen, eher das Leben zu lassen als den Leichnam des Heiligen. In der Nacht erkletterte ein Haufen Bürger die Mauern, und erbrach die Thüre, ohne jedoch bis zum Gemache zu gelangen, wo der Leichnam ruhte. Da man mit Tagesanbruch neuen Überfall befürchtete, so legte man den Leichnam in eine Kiste und beerdigte ihn heimlich. Man hatte es jedoch draussen bemerkt und jetzt erhoben sich Stöcke, Messer und Lanzen. Die Wachen trieben jedoch die Angreifer zurück.

Da erhob sich in Gegenwart des Bischofs, des Podestà, der Vorsteher und des Clerus der Prior der Minoriten, und nachdem er sich Stillschweigen erwirkt hatte, rief er laut: die Gerechtigkeit ruhe nicht auf dem Boden der wilden Leidenschaften; der Heilige habe sich im Orden und Kloster bei S. Maria Aufenthalt gesucht, und in seiner Familie unter seinen Brüdern müsse er weilen. Der Bischof stimmte ihm zu; der Podestà liess eine Brücke über den Fluss schlagen, um die Bewohner von Capodiponte von Insulten gegen die Begleitung abzuhalten; allein das Volk zerstörte sie, die Bewohner der südlichen Vorstädte bewaffneten sich und stürmten nach Arcella, um den Schimpf zu rächen. Die Unruhe war allgemein. Da bereuten die Schwestern, die Veranlassung zum Streite gegeben zu haben, und gaben feierlich die Einwilligung zur Übertragung. Der Podestà stellte unter Versprechungen und Drohungen gegen die Widerspenstigen die Ruhe her.

Mit Anbruch des Tages am 18. Juni fanden sich der Bischof mit dem Capitel, der Podestà mit den Ältesten und Vornehmen, Kaufleute und Handwerker zu Arcella ein und trugen den Leichnam in Procession durch Capodiponte und die Hauptstrassen der Stadt nach S. Maria. Die Fenster waren mit Teppichen behängt und die Strassen wimmelten von Volk. Man sang keine Todtenlieder, sondern Jubelhymnen und Triumphgesänge. Vor dem Leichname wurde feierliches Amt gehalten, und dieser sodann in eine steinerne Tumba eingeschlossen, die auf 4 Säulchen ruhte.

Ein solcher Besitz musste aber würdig bewahrt werden, und da die Kirche die Zahl der Pilger nicht fassen konnte, die von allen Seiten zusammen kamen, so beschloss man noch im selben Jahre einen grossen glänzenden Neubau.

Podestà der Stadt Padua war damals Wiffredus de Lucino von Piacenza, Prior der Marienkirche Gerardus, Bischof der Stadt Padua Jacob Conrad. Der erste Stein wurde wohl erst nach der Canonisation gelegt, die schon im nächsten Jahre erfolgte. Aber bald wurde der Bau wieder unterbrochen. Papst und Kaiser haderten; die lombardischen Städte hatten sich gegen den Kaiser verbündet, der aber 1237 Herr von Padua wurde, und dessen getreuer Ezzelin tyranisch daselbst hauste, insbesondere war Ezzelin und die kaiserliche Partei den Minoriten als treuen Anhängern des Papstes abhold, und so dürften wohl die Fortschritte des Baues der Antoniuskirche nicht sehr bedeutend gewesen sein.

Im Jahre 1236 war der durch Antonius Bemühungen abgesetzte Elias neuerdings zum Ordensgeneral erwählt, jedoch 1239 abermals abgesetzt, und Albert von Pisa, nach dessen Tode Haymo von Feuersham zum Grossmeister erwählt worden. Elias von Kortona war es, der den grossartigen Bau der Franciscuskirche zu Assisi begann, und der Ordensregel eine mildere Deutung geben wollte; er trat aber auch gegen den Papst für den Kaiser auf, und das

mochte beide Male nicht unwesentlich zu seiner Absetzung beigetragen haben. Seine Absetzung aber gab dem Kaiser Veranlassung zu Repressalien gegen den Orden, er verjagte die Mönche förmlich, und liess in jedem Kloster nur zwei als Aufseher zurück. Auch dem Kloster zu Padua erging es nicht gut, und die Chroniken erzählen wiederholt von Massregeln Ezzelins gegen das Kloster; dabei konnte natürlich der Bau keine bedeutenden Fortschritte machen. So sagt die Cronica del Rolandino im Jahre 1253, dass Ezzelin diese Brüder mehr fürchtete als irgend wen in der Welt, da sie wegen ihrer freien Armuth sicher seien, und dass er desshalb einige von ihnen gefangen hielt, so wie auch sonst noch gefangener Minoriten hier und da bei anderen Gelegenheiten in den Chroniken Erwähnung geschieht. Bezeichnend für die Zustände jener Zeit ist die folgende Stelle der Chronik eines Paduaner Mönches (Rer. Ital. tom. VIII, 687):

„MCCLII . . . ipse bona episcopatuum, abbatiarum, canonicatum et fere omnium ecclesiarum in suis sceleratis operibus consumebat. In diebus ejus cessavit predicatio, obtinuit confessio peccatorum et devotio fidei est extincta. Visitare etiam sancta loca publice homines non audebant . . .“

Im Jahre 1256 wurde Padua von dem Tyrannen Ezzelin erlöst.

Im Jahre 1256 versammelte der päpstliche Legat in der Romagna, Lombardie und Trevisaner Mark, Cardinal Philipp Fontana, Erzbischof von Ravenna, einer jener Kirchenfürsten, die das Schwert zu handhaben und Heere zu führen verstanden, ein Kreuzheer gegen Ezzelin, das vorzüglich aus Verbannten bestand, und schlug mit diesem und einem venetianischen Hilfsheere bei Concadalbero und Piove die Truppen Ezzelins, der sich gerade mit Mantua's Belagerung beschäftigte. Dem Heere der Kreuzträger trug ein Minoritenbruder von Padua, der Bildhauer Fra Clarello, die Fahne voran, und das Heer griff unter Absingung der Hymne „Vexilla regis prodeunt“ den Feind an. Nach diesen beiden Siegen wurde Padua angegriffen, das Ezzelins Werkzeug Ansedio vertheidigte. Seine Anstrengungen waren vergebens, am 19. Juni wurden die Vorstädte und Tags darauf die Stadt selbst genommen, wobei bei S. Antonio selbst heftige Kämpfe stattgefunden hatten. Der Feldherr und das Volk schrieb dem Heiligen die Ehre des Sieges zu, und das Statut der Stadt vom Jahre 1257 ordnet grosse Festlichkeiten zu Ehren des Heiligen auf den Tag der Befreiung an. Am 19. Juni sollten sich die Zünfte unter Vortritt ihrer Vorsteher zur Area des Heiligen begeben, und Kerzen und Fackeln opfern; eine Abtheilung Soldaten sollten am selben Tage vor der Kirche aufgestellt werden, um dem Heiligen militärische Ehren zu erweisen, und zugleich die Ordnung unter dem Volke aufrecht zu erhalten. Der Bischof sollte in Gegenwart des Podestà, der Ältesten und aller Vornehmen der Stadt pontificiren. Am 21. solle früh Morgens ein Wettlauf im Prato del Valle stattfinden, wobei ein Stück Scharlachtuch, ein Sperber und ein Paar Handschuhe den dreien als Preis ausgesetzt war, die zuerst das Ziel erreichten. Zur Messe sollte sich abermals der Bürgermeister und die Ältesten nach S. Antonio begeben, und jeder bei der Area eine Fackel opfern; auch solle acht Tage vor und acht Tage nach dem Feste ein Markt um die Kirche herum gehalten werden, der später grosse Bedeutung erlangte und 1596 nach dem Prato del Valle verlegt ward.

Das Aufhören der Bedrückung und Verfolgung gegen die Minoriten und die Befreiung der Stadt musste auch ein neuer Sporn zum Weiterbau der Kirche sein, und schon kurz nach jener Einnahme der Stadt durch die päpstlichen Guelfen gab Papst Alexander IV. ddo. Anagni 17. Juli 1256 einen Ablass von 100 Togen denjenigen, die zum „Weiterbau“ der Kirche des Heiligen beisteuern würden.

Wir haben hier eine Bemerkung einzuschalten. Der grossartige Neubau der Antoniuskirche entspricht eben so wenig als der Bau zu Assisi dem Geiste der Demuth und Armuth des Stifters. Der Bau zu Assisi verdankt seine Entstehung dem General Elias von Cortona, dem gerade die Brüder selbst diesen Bau zum Vorwurfe machten. Es mag nicht ohne Zusammenhang mit der dem Kaiser zugewendeten Stimmung des Elias sein, dass er einen deutschen Baumeister wählte. Aber auch die Kirche des heil. Antonius, der selbst mehr als irgend ein Anderer streng an den Geist der Armuth und Demuth festgehalten hatte, entspricht nicht diesem Geiste, wohl aber dem der Begeisterung und Verehrung des Volkes gegen diesen heiligen Mann, und die Antoniuskirche ist weniger als ein Bau des Ordens aufzufassen, denn als Bau der Stadt Padua sowohl der Commune als solcher als ihrer einzelnen Bürger.

Ihren Ursprung verdankt die Kirche der Begeisterung, und es ist offenbar der Anschluss an irgend eine vorwiegende Begebenheit, die den nächsten Anstoss gab.

Verlässliche gleichzeitige Nachrichten über ihren Beginn fehlen uns. Die Serie dei reggimenti di Padova, ein Codex der Ambrosiana, publicirt von Osio und von Muratori, Rer. Ital. VIII. 373—74 sagt beim Jahr 1231: „Hoc anno fuit factum sancti Padue de Ordine minorum.“ Dasselbe enthält der Cod. Zabarellianus. Ein Manuscript des Fra Barthol. von Trient in der Bibliotheca Barberina sagt von dem Übertragen der Überreste aus Arcella nach dem Kloster: „. . . et inde ad ecclesiam s. Mariae virginis ubi fratres minores morantur et ubi nobile monasterium sancto confessori est inchoatum . . .“

Daraus lässt sich also der Baubeginn fixiren, und es ist auch sehr glaublich, dass das begeisterte Volk sofort nach dem Tode und der Canonisation Hand an den Bau gelegt hat.

Von dem Baumeister ist keine Rede; auch finden sich bis zum Jahre 1256 keine Notizen über den Fortgang.

Nur beim Jahre 1238 erwähnt die Cronica des Rolandino den Platz des heiligen Antonius, wobei es

jedoch fraglich ist, ob dieser schon in jener Zeit so genannt worden ist, oder ob ihn blos der Chronist so bezeichnet; im Jahre 1251 dagegen geschieht des Begräbnisses eines Opfers der Ezzelinischen Tyrannei bei der Kirche des heiligen Antonius Erwähnung, was aber nicht ausschliesst, dass damit noch die alte Kirche gemeint sei, so dass man keinen grossen Fortschritt vor dem Jahre 1256 annehmen muss. Dass es sich in diesem Jahre jedoch nur um eine Fortsetzung eines begonnenen Baues handelt, geht aus dem Wortlaut des Ablasses Papstes Alexanders IV. hervor.

Von einem bestimmten Baumeister ist jedoch weder beim Jahr 1231 noch beim Jahre 1256 oder in irgend einer der von Gonzati citirten Urkunden die Rede.

Es ist also auch hier wie bei anderen Bauten des Mittelalters. Der Gedanke liegt nicht ferne, dass der Plan von irgend einem Bruder des Klosters herstamme, weil aus dem später zu citirenden Testamente des Donato de Salamone 1292 ausdrücklich erwähnt ist, dass kunstverständige Brüder im Kloster waren. Es ist jedoch damit auch das Gegentheil nicht ausgeschlossen.

So war im Jahre 1263 die Kirche schon so weit gediehen, dass eine Übertragung der Reliquien der Heiligen aus der alten der heiligen Jungfrau geweihten Kirche in die neue stattfinden konnte, was offenbar darauf schliessen lässt, dass diese dem Neubau hindernd im Wege stand, und abgetragen werden sollte.

Die heilige Bonaventura (Bonaventura Fidanza da Bagnorea, Magister der Theologie der Universität Paris, Doctor Seraphicus genannt, später Cardinal-Bischof von Albano, unter Papst Sixtus IV. heilig gesprochen), General der Minoriten, nahm die feierliche Erhebung vor. Dabei fand sich, dass alles Fleisch verwest war, und dass nur noch die Zunge vollkommen wohlerhalten wie lebend sich im Kopfe befand, der noch Haut, Haare und Zähne hatte. Die Zunge wurde herausgenommen und befindet sich noch heute in einem prachtvollen Reliquiar hoch verehrt, unter Crystallverschluss vollkommen gut erhalten, nur natürlich etwas dunkel geworden, im Reliquienschatz der Kirche.

Auch diese Erhebung fachte den Eifer zu Beiträgen aufs Neue an. Im Jahre 1265 beschloss der Rath der Stadt jährlich in zwei Raten 4000 Lire zum Bau beizusteuern, und traf die Bestimmung, dass das Geld in der Sacristei von S. Antonio aufbewahrt, und die Überwachung durch einen Geistlichen des Klosters, der ein Buch zu führen hätte, und zwei Laien geschehen solle. Dies ist der Anfang der Administration der Arca, einer Einrichtung, die noch jetzt besteht. Diese zwei Laien sollten ein gleiches Buch halten, und das Geld versiegelt aufbewahrt, und nur in Gegenwart aller drei die nöthigen Auszahlungen vorgenommen werden. Jährlich sollte dem Podestà und Rathe Rechenschaft abgelegt werden. Einige Jahre darauf wurde über die Wahl der zwei Laien, die wechselsweise aus den verschiedenen Stadttheilen genommen, ansässige und besitzende Bürger sein sollten, eine Bestimmung getroffen.

Es finden sich nur die Namen weniger dieser Administratoren; dagegen sind aus jener Zeit die Namen einiger Arbeiter der Kirche bekannt. So werden 1263 in einer Urkunde ein Egidius murarius quondam magistri Gracij, qui stat in Mantua, Ulbertinus qm. Lanfranchi ejusdem loci, Nicolaus murarius qm. Zannis ejusdem loci, Pergardus qm. Ugonis de Mantua qui laborant ad ecclesiam fratrum minorum a Sancto Antonio genannt [1]).

1264. Benedictus murarius qui fuit de Verona et stat in Ruthena Zambonus murarius qui fuit de Como qui laborant cum fratribus minoribus et aliis [2]).

1266. Albertus de Pinalto qui facit multas et laborat ad ecclesiam S. Antonii [3]).

Im Jahre 1267 wurde am 27. September der Grund gelegt zur mittleren Capelle am Chorschlusse, die dem heiligen Franciscus geweiht war [4]). Gleichzeitig wurden natürlich auch die anderen Capellen gebaut, und sie werden gegen Schluss des XIII. Jahrhunderts beendet gewesen sein, weil 1285 für eine dieser Capellen ein Legat zur Errichtung eines Altars gemacht wird; eben so 1290, für eine andere 1292, dann 1294, 1296. Im Jahre 1300 wird schon ein Legat gestiftet zu Kerzen für eine Capelle, die der Erblasser auf seine Kosten errichtet hat, und die er desshalb seine Capelle nennt [5]).

Der Bau der Kirche scheint nicht, wie dies Regel war, in Osten, sondern in Westen begonnen worden zu sein, da schon 1231 gehaut, erst am Schlusse des XIII. Jahrhunderts die Capelle des Chorschlusses errichtet wurde.

Im Jahre 1292 bestimmt Donato de Salamone in seinem Testament, dass man 200 Pfund, und wenn es nöthig sein sollte auch mehr verwenden solle, um eine steinerne Tumba für seinen Leichnam herzustellen, der bei S. Antonio beigesetzt werden solle. Diese Tumba solle der Frater Clarello arbeiten oder ein anderer Frater des Klosters, den der Guardian bestimmen werde [6]).

Die Chronisten rühmen und preisen einstimmig die Blüthe Padua's nach dem Sturze Ezzelins bis zur luxemburgischen Zeit. Doch sind einige Facta zu erwähnen, die in diese Periode fallen. Nach dem Jahre 1282, wo die Synode zu Aquileja die kirchliche Freiheit befestigt hatte, hatte sich der Clerus in der Stadt eine Menge Ausschrei-

---

[1]) Testament des Pergano qm. Negro de Torcoli not. Gerardo qm. Enrichetto de Scarabelli bei Gonzati I. Anhang, Seite XIV.

[2]) Testament des Zagunza daselbst.

[3]) Verkaufsurkunde etc. daselbst.

[4]) In einem Manuscripte der Biblioth. Antoniana Nr. 104 ist am Schlusse mit einer Handschrift des XIII. oder spätestens XIV. Jahrhunderts diese Notiz eingeschrieben. Eine Copie dieses Manuscriptes von 1480 hat einen Irrthum in der archäologischen Notiz, indem sie anzeigt, dass 1267 der Bau der Antoniuskirche begonnen worden sei. Gonzati das. Seite 15.

[5]) Vgl. die Auszüge aus den Urkunden darüber bei Gonzati. I. Anhang, Seite XV. und XVI.

[6]) Daselbst Seite XIV.

tungen zu Schulden kommen lassen, ohne dass der damals alte und schwache Bischof diesen steuern konnte. Da setzte die Republik ein Statut fest, dass das Lösegeld für den Mord eines Geistlichen nur einen schweren venetianischen Denar betragen solle. Dies forderte geradezu zu Verbrechen gegen die Geistlichkeit heraus, und Verwundungen und Morde an denselben verübt, häuften sich so, dass der Patriarch von Aquileja das Interdict über die Stadt verhängte (3. März 1283). Alle Geistlichen stellten ihre Functionen ein, nur die Minoriten, denen durch päpstliches Privilegium der Ordensregel solches gestattet war, setzten ihre Functionen in der Antoniuskirche fort, was ihnen wiederum Lob und Dank von Seite der Commune verschaffte. Bonaventura, Erzbischof von Ragusa, aus dem Orden hervorgegangen, versöhnte Stadt und Clerus, und Papst Nikolaus IV., gleichfalls ein Minorit, befreite die Paduaner ein zweites Mal vom Interdict. In einem Kampfe zwischen den Paduanern und Esthensern traten die Minoriten vermittelnd und Friede stiftend auf, wodurch deren Ansehen sich wesentlich hob. So hatten die Mittel es erlaubt, im Beginne des XIV. Jahrhunderts das Gebäude in seinen wesentlichen Theilen zu beenden, und die Chronisten nennen das Jahr 1307 als das der Vollendung.

Die Leitung des Baues hatte damals Fra Jacobo von Pola.

Ein Bauwerk, wie das in Frage stehende, wird aber eigentlich nie beendet, denn, wenn der Bau im Wesentlichen beendet ist, so kommt die Ausstattung in Frage. Im Jahre 1307 erneuerte daher der grosse Rath der Stadt das Statut über die Beiträge zum Bau.

Im Jahre 1310 fand eine feierliche Übertragung der Arca des Heiligen statt, die unter grossem Pomp geschah, und bei der der Bischof von Ceneda Manfredus celebrirte, und zugleich allen denen, die an diesem Tage sowie fernerhin am Jahrestage das Grab des Heiligen besuchen würden, Ablässe ertheilte. Im Jahre 1318 hörte Padua auf Republik zu sein, indem am 25. Juli 1318 Jacopo von Carrara zum Generalcapitän von Padua ernannt wurde. Kriege brachen herein, und sein Nachfolger Marsilius von Carrara überliess 1328 die Oberherrlichkeit an den Scaliger Cangrande, und behielt sich nur die Herrschaft als Vicedominus vor. Die Mönche von St. Antonio waren durch die Ungunst der Zeiten in so üble Lage gerathen, dass einige Bürger von Padua, von der Ansicht ausgehend, dass die Kirche und das Kloster eine Stiftung der Commune seien, dass ihnen aus der Ungunst der Verhältnisse nur durch Legate aufgeholfen werden könne, dass diese aber schwer einzubringen seien, den Senat baten, ein Decret von Cangrande zu erwirken, dass er ihnen die Einbringung der Legate erleichtere. Es ist indessen nicht bekannt, ob die Bitte unmittelbaren Erfolg hatte. Es ist jedoch daran zu zweifeln, denn eilf Jahre später verordnete der grosse Rath der Stadt, dass die Custoden der Arca die Legate annehmen, einfordern, bei Gericht einklagen und wieder austheilen können; eben so die Früchte und die Almosen. Der Podestà solle sie schützen und die Gerichte sie unterstützen (1339). Diese dürfte wohl die Erledigung der früheren Bitte sein. Schon 1337 hatten indessen die Paduaner ihre Unabhängigkeit von den Scaligern wieder erhalten und auf Marsilino, der schon sehr bald darauf starb, folgte Hubertinus, ein Mann von grosser Kunstliebe, der insbesonders der Antoniuskirche sehr gewogen war, und dieselbe reich beschenkte, worin Bischof Hildebrand mit ihm wetteiferte. Unter ihnen fehlte nichts zum Glanze der Basilica, von der Giovanni da Nono im Jahre 1350 eine Beschreibung gibt. In einer Erzählung erscheint der Erzengel Gabriel einem fabelhaften König Egidius von Padua und erzählt ihm den Glanz, den seine Stadt später haben werde, wobei viel Fabelhaftes mit unterläuft, wobei man aber in Vielem eine genaue Beschreibung dessen sehen kann, was Padua in der Zeit des Verfassers zeigte. So spricht er von den sechs Kuppeln, von den zwei kleinen schlanken Thürmchen, die sich in der Art der Minarets an die zwei ersten Kuppeln anlehnen, von den Thürmchen, die beim Chor stehen, er sagt, dass auf der Mittelkuppel ein Engel stand, der die Trompete blies; er erzählt, dass Kuppeln und Thürmchen mit Blei bedeckt waren, dass die Fenster mit Glasgemälden versehen waren, dass der Hochaltar unter der Mittelkuppel stand, dass das Grabmal des heiligen Antonius aus Porphyr war. Das Thürmchen über dem Hauptgiebel ist ganz genau beschrieben. Nur nimmt er das Thürmchen auf der Mittelkuppel und das zwischen dieser und der vorhergehenden in eins zusammen, wenn er sagt: [1]) „Post „secundam revolutionem erit alterum positum campanile „quod ad similitudinem primi construetur in summitate „revolutionis. Ordinabitur dictum campanile parve altitu„dinis ex lignis quericis (Eichenholz) laboratis atque co„hopertum plumbo. At in ejus summitate ponetur unus „angelus eneus et auro cohopertus qui tubam unam auream „suis tenebit manibus.“ Hier schmilzt offenbar das zweite Thürmchen, das ganz dem ersten gleich aus Stein ist, beim Beschreiber mit dem Letztern der Mittelkuppel zusammen.

Einer der bedeutenden Männer Italiens jener Zeit war Bonifacius, der Sohn des Rolandus de Lupi von Parma, Marchese von Soragna. Er war ein Anhänger der carreresischen Herrscher von Padua, denen er grosse Dienste leistete. Er folgte ihrem Beispiele in Ausschmückung der Basilica des heiligen Anton, indem er die sogenannte Capella des heiligen Felix errichtete, die jedoch damals dem heiligen Jakob von Compostella geweiht wurde. Es ist dies ein Einbau in das südliche Querschiff, der sich nach der Kirche zu durch eine reiche Marmorarchitectur öffnet, wovon später die Rede sein wird. Er stiftete zugleich drei tägliche Messen

[1]) Gonzati I. Anhang, Seite XXII.

in dieser Capelle. Eine gleichzeitige Inschrift gibt den Namen des Ritters und die Jahreszahl 1376. Sie scheint indess nicht von ihm selbst, sondern vielmehr (vielleicht erst nach seinem Tode) von den Brüdern des Klosters gesetzt zu sein, da auch ein Legat von jährlich 140 Ducaten erwähnt ist, das er ihnen in seinem 1384 verfassten Testamente hinterlassen hat.

Die Stiftung der Capelle war 1376 erfolgt, der Bau indessen erst im folgenden Jahre begonnen, denn am 12. Februar 1377 schloss Bonifacius einen Vertrag darüber mit Meister Andriolo von Venedig ab.

Eine Stiftung derselben Familie ist die Capelle S. Georg an der Südseite des Platzes S. Antonio. Nach einer daran angebrachten Inschrift ist sie von Raimondinus de Lupis 1377 gebaut. Er war der Sohn des oben genannten Rolandinus. Raimondus starb schon 1379, ehe das Werk beendet und ausgeschmückt war; die Vollendung besorgte daher nach dem letzten Willen sein Bruder Bonifacius, der 1384 von dem General der Minoriten, Pater Martin, die Erlaubniss zur Vollendung erhielt.

Aus dem XIV. Jahrhundert stammt auch die Capella dei Conti, den Heiligen Philipp und Jakob gewidmet, gewöhnlich die Capelle des seligen Lucas Belludi genannt, welche nördlich an die Mariencapelle angebaut ist, deren Altar, 1382 am 22. September geweiht, von den Brüdern Raimerinus und Manfred de Conti gestiftet wurde.

Im Jahre 1394 wurde die Kirche S. Antonio durch den Blitz sehr stark beschädigt, so dass man bei den geringen vorhandenen Geldmitteln seine Zuflucht zu einer allgemeinen Sammlung nehmen musste, wozu Papst Bonifacius IX. die ganze Christenheit einlud.

Im Jahre 1396 wurde durch ein Statut in Übereinstimmung des Ordens mit dem Rathe der Stadt festgesetzt, dass alle Gaben und Einkünfte der Kirche, welcher Art sie seien, durch vier angesehene Bürger der Stadt und zwei Ordensbrüder gemeinsam verwaltet werden, und lediglich der Kirche selbst, ihrer Erhaltung und ihrem weiteren Schmucke zugewendet werden sollten. Diese Verwaltung erhielt den Namen Amministration della ven. Arca und besteht heute noch. Das Statut sagt, dass auf dem Wunsch des ganzen Conventes diese Anordnung getroffen worden sei, und der General des Ordens Heinrich aus dem Hause der Alfieri von Asti hatte das Statut entworfen, das nach ihm den Namen trägt. Als die Republik Venedig Padua's Oberherrlichkeit errungen hatte, wurde das Statut (1420) bestätigt. 1471 wurde dasselbe vom Ordensgeneral Johann Dacre von Udine (gewöhnlich Zanetto genannt) erweitert, und vom Rathe der Stadt, so wie vom Dogen Christoph Moro von Venedig bestätigt.

Auch Zanetto's Nachfolger Franz Sansone erweiterte die Statuten durch neue Artikel, worunter namentlich die Bereicherung der Bibliothek wichtig ist, denn dieser Administration lag schon nach dem ursprünglichen Statut die Sorge für alle Kirchengeräthe, Gebäude, die Gewänder und die Bibliothek ob. Sie hatte die Inventarien zu verfassen und für deren Unterhaltung zu sorgen. 1477 wurden diese neuen Artikel vom Rathe der Stadt Padua und vom Dogen von Venedig Andreas Vendramin bestätigt. 1479 bestätigte sie Papst Sixtus IV. 1521 und 1582 wurden die Statuten abermals mit Zusätzen von den Ordensgeneralen versehen, ohne dass diese jedoch stricte Statutenkraft erhielten. So blieb es bis 1808, wo durch Decret des Königreiches Italien den Clerikern die Theilnahme entzogen wurde, die ihnen erst 1847 neuerdings gegeben wurde.

Kehren wir wieder zu dem Beginn des XV. Jahrhunhunderts zurück, so finden wir die Kriege Venedigs gegen die Carraresischen Herren Padua's, die 1405 mit der Einnahme Padua's endigten. Während des Krieges hatten Francesco Novello von Carrara, der sich stets freigebig gegen die Antoniuskirche gezeigt hatte, derselben eine Menge Gold und Silbergeräthschaften abgenommen; um sie zu entschädigen dagegen den Mönchen aber durch seinen Sohn im Jahre 1405 die Verwaltung *(gastaldia)* von Anguillara mit der Bestimmung übergeben, dass die Einkünfte an die Administration der Arca abzuliefern seien, und von ihnen die Wiederanschaffung der genommenen Geräthschaften besorgt, wenn diese aber wieder angeschafft seien, für die Erhaltung des Bauwerkes verwendet werden sollten. Diese Schenkung wurde jedoch noch im selben Jahre dahin abgeändert, dass die Einkünfte dem Kloster zufielen, und dieses dagegen die Erhaltung und den Schmuck der Kirche auf sich nahm. Eine zweite Einziehung von Kirchengefässen entschädigte Francesco wenige Tage darauf durch den gleichen Geldwerth.

Pietro von Casale verordnete im selben Jahre in seinem Testament, dass auf seine Kosten der Fussboden der Basilica mit weissem und rothem Veroneser Marmor eingelegt werden solle, mit der Bedingung jedoch, dass sein Wappen dabei angebracht werde. Der Fussboden wurde indessen erst 1434 beendet. Im Jahre 1420 beschloss der Rath abermals „nach alter guter Gewohnheit“ jährlich 100 Lire zur Erhaltung des Gebäudes beizusteuern.

Im Jahre 1424 wurde eine siebente Kuppel über dem Chore errichtet, 1434 der Kreuzgang des Generales (Nr. 28) von Christoph von Bozen „Capo muratore“ und das folgende Jahr durch den Maler Lucha polychromirt. Im Jahre 1441 verordnete Erasmus von Narni, genannt Gattamellata, Feldherr der Venetianer, nach ruhmvoller Laufbahn in seinem Testamente, dass sein Körper in der Kirche des heiligen Antonius beerdigt werden solle, wo man ihm ein seiner Würde angemessenes Grabmal errichten solle, wozu er 500—700 Ducaten bestimmte, wobei er es den Executoren des Testaments überliess, eine Capelle zu bauen, wo seine Gebeine ruhen und seine Seele durch die Gebete der Gläubigen und das Opfer der Priester getröstet werde. Als auch sein Sohn 1455 an einer Wunde gestorben war, er-

richtete die Witwe an der Südseite die Capelle des h. Franciscus und Bernhardinus von Siena die jetzige Sacramentscapelle, im dritten Halbjoche von der Westseite her, und wendete für den Bau und die Ausstattung 2500 Ducaten auf

Unter der venetianischen Herrschaft hatte Padua ein bedeutendes Kunstleben. In Beginn des XV. Jahrhunderts war es vorzugsweise Francesco Squarcione, zu Padua 1399 geboren, der eine Malerschule gründete. Er soll 137 Schüler gehabt haben, darunter Andrea, Mantegna von Padua, Marco Zoppo von Bologna, Nicolo Pizzolo, Lorenz von Lendinara, Pietro Calzetta, Angelo Zoto, Gregor Schiavone und Darius von Treviso, von denen einige mit ihren Arbeiten die Basilica des heiligen Antonius schmückten; Francescus Squarcione selbst malte in der Kirche a tempera in Öl und Wachs, wie eine Anzahl Rechnungen von 1441—49 beweisen. Gleichzeitig mit Squarcione arbeitete in Padua Bartholomeus von Mantua, der 1436 in der Antoniuskirche thätig war. Auch Matteo del Pozzo von Venedig, Filippo Lippi von Florenz, Bartholomeo Montagna von Vicenza u. A., Meister von höherem und geringerem Rufe arbeiteten daselbst.

Die Kirche war ganz ausgemalt, besonders aber zeichnete sich die sogenannte Capelle des heiligen Antonius, d. h. der nördliche Querschifflügel aus, wo Stefano von Ferrara, der Freund Mantegna's, die Wunder des Heiligen gemalt hatte, und die Michel Savonarola pries [1]), der sie 1440 sah.

Die jetzige Sacramentscapelle war auf Kosten der Gemahlin des Erasmus da Narni mit Gemälden geschmückt worden, das Gewölbe blau mit goldenen Sternen geziert, wofür sie in einem Codicile von 1459 zu ihrem Testamente 300 Goldducaten vermachte. 1469 wurden diese Gemälde von Matteo del Pozzo aus Venedig und Pietro Calzetta begonnen. Nach Matteo's baldigem Tode trat an seine Stelle 1472 Angelo Zoto. Auch Jacopo von Montagnana malte daselbst 1476 und 1477. Im Jahre 1651, als der Tabernakel in diese Capelle übertragen wurde, wurden die Gemälde vernichtet.

Im Kreuzschiff befand sich ehemals ein niedriger Abschluss des Presbyteriums vom Schiffe, dieser wurde von Meister Bartholomeo di Domenico im Jahre 1443 entfernt, und an seine Stelle höhere Chorschranken rings um das Presbyterium aufgeführt. Tüchtige Werkleute aus Florenz, Venedig, Verona und Bozen arbeiteten neben den Paduanern, und die istrischen Steine wurden theils in Venedig, theils in Padua bearbeitet; auch weisser und rother Stein von S. Ambrogio fand Verwendung. Nach zwei Jahren indessen beschloss Bartholomeo den alabasterähnlichen Marmor von Volstagna im Gebiete von Vicenza zu verwenden. Unter den Arbeitern zeichnete sich besonders Nicolo von Florenz aus. Ein neuer Hochaltar wurde gleichzeitig errichtet, und nicht nur durch kostbaren Marmor, sondern auch durch Statuen und Basreliefs in Bronze geschmückt, Werke Donatellos und seines Schülers Giovanni von Pisa. Zu denselben vermachte die Witwe Beatrice 500 Lire, ein Wollweber Franz von Correzzola gab 1500 Lire.

Indessen fand es die Stadt nöthig, die Verwalter der Kirche während dieser kostbaren Arbeiten auch auf den Baustand im Ganzen, insbesonders auf die Erhaltung der Dächer aufmerksam zu machen und zu verordnen, dass, weil nur die Kuppeln mit Blei gedeckt seien, Sorge getragen werde, dass die übrigen schlechten und theilweise wasserlässigen Dachdeckungen ausgebessert, und dass nicht eher damit aufgehört werde, bis die sämmtlichen Dächer nach und nach mit Blei gedeckt seien.

Im Jahre 1448 fand eine grössere Restauration der Façade statt, die stark beschädigt war.

Die Vicentiner waren anfangs nicht geneigt gewesen, den Alabaster aus ihren Brüchen für die Stadt Padua zu bewilligen, hatten indessen nachgegeben, und 1449 kam der Transport nach Padua, zugleich mit einer anderen Sendung von Serpentin, Porphyr und anderen Steinen, und nun wurde die Arbeit lebhaft gefördert.

Lorenzo Canozio von Lendinara aus der Familie der Giannesini, Sohn des Meisters Andrea, war 1425 geboren, jung nach Padua gekommen, und erfreute sich des grössten Ruhmes als Holzschneider. Ihm gab man den Auftrag, ein Chorgestühl zu fertigen, das keinem andern in Italien nachstehen sollte. Er hatte erst in Venedig gearbeitet und fertigte 1461 bis 1465 die Chorstühle des Doms zu Modena. Mit ihm arbeitete sein Bruder Christof und Matteo Colario von Sicilien. 1462 wurden die Chorstühle begonnen, 1469 waren sie beendet. Sie zeichneten sich hauptsächlich durch reiche eingelegte Holzmosaiken aus.

1471 wurde in der Antoniuskirche die feierliche Erhebung des Savoyers Francesco della Rovere auf den päpstlichen Stuhl unter dem Namen Sixtus IV. gefeiert, der aus dem Kloster hervorgegangen war. Er hatte seinerseits auch stets grosse Zuneigung für dasselbe behalten, und baute 1481 dann den grossen Kreuzgang des Noviziats (Nr. 19 des Situationsplanes, Fig. 1 der später folgenden Baubeschreibung). Er wurde 1481 begonnen, aber erst nach 1490 nach Sixtus Tode beendigt.

Auch sonst bewies dieser sich als grosser Wohlthäter, indem er häufig Goldstoffe und Anderes zur Verherrlichung des Gottesdienstes dieser Kirche sendete. Bei Gelegenheit dieser häufigen in Venedig angekauften Sendungen befreiten der Rath der Stadt alle fremden Waaren so wie alle Baumaterialien für diese Kirche vom Zolle.

Im Jahre 1485 beschloss der Rath auf Kosten des Kirchenvermögens einen hohen Thurm zu bauen. Die Ver-

[1]) Savonarola spricht übrigens von Ornamento dell' Arca di S. Antonio und von der Jungfrau Maria genannt del Pilastro. Übrigens konnte Stefano, wenn er um 1440 malte, nicht zu Mantegna in Beziehung stehen, da dieser erst 1431 geboren war. 1470 bedurften die Bilder einer Restauration, die von Pietro Calzetta ausgeführt wurde. Schon 1500 waren die Gemälde („von Alter") zur Hälfte abgefallen, es scheint also dass Stefano einer frühern Zeit angehört.

walter des Vermögens protestirten zwar dagegen, allein trotzdem wurden Materialien allerlei Art vorbereitet. Bis 1489 wurde darüber hin und her verhandelt, und endlich unterblieb der Bau.

Im Jahre 1470 liessen die Vorsteher der Kirche, denen die alte Capelle des Heiligen gegenüber der andern nicht reich genug erschien, durch den Architekten Bartholomus de Ponte ein Modell zu deren Ausschmückung anfertigen, das auch ausgeführt wurde; allein als 1497 der als Kunstfreund ausgezeichnete Ordensgeneral Francesco Sansone nach Padua kam, regte er den Gedanken einer neuen Ausschmückung der Capelle abermals an, und Pier Antonio von Modena erhielt den Auftrag zur Anfertigung eines Entwurfes. Mit ihm concurrirte Victor von Feltre, dessen Project indessen keinen Beifall fand, so dass das des Antonius nach seinem Modelle 1498 durch Augustinus von Bergamo ausgeführt wurde. Indessen war auch dies nur ein Adaptirungsbau, und Francesco Sansone vermachte daher in seinem Testamente 3000 Ducaten oder 18526·19 Lire zur gänzlichen Erneuerung der Capelle, welches Legat indessen schon vor seinem 1499 erfolgten Tode ausbezahlt wurde. Man besorgte im Jahre 1500 carrarischen Marmor, der theils in Venedig, theils in Padua bearbeitet wurde. Auch viele andere sehr bedeutende Beiträge flossen ein, so dass ein sehr glänzendes Werk der Renaissance entstand, das 1532 mit Ausnahme einigen wenigen Schmuckes vollendet war. Die Kriege gegen Venedig im Beginn des XVI. Jahrhunderts hatten verzögernden Einfluss auf den Bau geübt, und insbesondere die Belagerung Padua's, die auch dem Convente grossen Schaden gethan hatte.

Im Jahre 1519 wurde der grösste jetzt bestehende Kreuzgang Nr. 32 von Giovanni Minello und Francesco di Cola erbaut, während die damit in Verbindung stehenden Gebäude (Krankengebäude und Gastgebäude) 1590 erneuert wurden.

Im Jahre 1537 schlug der Blitz abermals in die Kirche ein, und zerstörte insbesondere einen der beiden Thürme an der Ostseite so wie einen Theil der Stadt. Im Jahre 1567 zerstörte eine Feuersbrunst, die bei Gelegenheit einer Illumination der Kuppel und Thürme der Kirche entstanden war, einen Theil des obern Dach- und Kuppelwerkes, ohne indessen zu grossen Schaden anzurichten.

Der im XV. Jahrhundert errichtete Hochaltar mit Bronze von Donatello sagte dem Geschmacke der zweiten Hälfte des XVI. nicht mehr zu. Man beschloss daher 1579 einen majestätischeren zu bauen, und beauftragte damit Girolamo Campagna und Cesare Franco. 1580 wurde er begonnen, 1582 beendet. Es war ein grosser Altaraufbau aus Marmor, der jetzt rückwärts im Chor steht, dessen Tabernakel aber in die Capelle del Sacramento übertragen ist. Die Bronzearbeiten Donatello's vom früheren Altar fanden alle dabei wieder ihre Verwendung. Im Jahre 1586 wurde der Altar in der Capelle des Heiligen erneuert. Scamozzi wurde zuerst zur Einreichung eines Entwurfes aufgefordert. Allein die Ausführung begann nach einem Entwurfe des Architekten und Bildhauers Marc' Antonio de Sordi unter Mitwirkung des Vincenzo Muscatelli. Allein das Publicum war nicht damit zufrieden, und man liess sich von Titian Aspetti aus Padua, damals in Venedig, von Marc' Antonio Palladio (Sohn des Andrea Palladio) aus Vincenza und Francesco Ferracino aus Bassano Pläne machen. Die des Aspetti wurden angenommen, was schon früher errichtet war, wurde niedergerissen, und nach Aspetti's Zeichnungen der Altar ausgeführt. 1577 wurde für die Administration der Area ein Tract mit dem Noviciats-Kreuzgang als Archiv und Sitzungslocal gebaut und von Paolo de Ponte ausgeführt.

Im Jahre 1617 fand eine Explosion eines benachbarten Pulvermagazins in der Nähe der Kirche statt, die eine grosse Verheerung anrichtete, und auch in der Kirche bedeutenden Schaden that.

1624 wurde die kleinere Capelle neben der Sacramentscapelle, eigentlich Mariencapelle, gewöhnlich aber del Crocifisso genannt, erbaut. Sie wurde von Camillo de Santa Giuliana, Patrizier von Padua, gestiftet.

Im Jahre 1648 erhielt ein Project des venetianischen Architekten Matteo Carnero, Erbauer des Hochaltars in S. Francesco e Paolo zu Venedig, zur Umgestaltung des Chores die Genehmigung. Man zauderte indessen mit der Ausführung, die erst 1651 begann.

Bei dieser Gelegenheit wurden auch vier alte Altäre entfernt, die als förmliche Capellen betrachtet wurden (wahrscheinlich Ciborienaltäre). Um die Mitte des XVII. Jahrhunderts hatte ein Kurfürst von Cöln den Gedanken, die Façade der Kirche prächtiger auszustatten, legte eine Zeichnung vor, und wollte selbst dazu die nöthige Summe geben. Sein Testamentsvollstrecker Fürst von Taxis zeigte jedoch, dass er über die nöthige Summe gar nicht zu verfügen hatte, und so unterblieb glücklicher Weise die Sache.

Im Jahre 1645 wurden zur nächtlichen Bewachung der Kirche Hunde angeschafft, und man hat bis heute solche Wächter beibehalten, die jeden Abend in die Kirche gelassen und des Morgens daraus entfernt werden.

Durch einen Erlass des Dogen Ludwig Cantarini, 1682, wurde die Kirche unmittelbar unter das Patronat der Stadt gestellt.

Der Reliquienschatz der Kirche befand sich in früherer Zeit in der Sacristei, später wurde ein Theil in zwei der Altarcapellen übertragen, deren Demolirung 1651—54 geschah. Man baute nun rückwärts an den Chorschluss an die mittelste Capelle, die als Durchgang geöffnet wurde, eine runde Capelle für die Reliquien an, die mit einer Kuppel bedeckt ist, nachdem zuerst der Capitelsaal für die Schatzkammer hergerichtet werden sollte. Der Bau begann 1690, wurde aber erst 1745 beendet.

1727 beschloss man das Innere neu auszumalen, und der Architekt Romualdo Mauro von Venedig machte die

Entwürfe, die indessen nicht ausgeführt wurden; allein die Wände und Kuppeln wurden neu verputzt, und so die Reste der alten Wandmalerei zerstört, die früher schon durch mancherlei Umgestaltungen im Innern stark gelitten hatten. Man begann zwar die Malerei, allein zwei berühmte Künstler damaliger Zeit aus Venedig, Sebastiani Ricci und Nicolo Bambini, sprachen sich gegen die Leistungen der Künstler aus, und so unterblieb die Sache und die schon fertigen Bilder wurden übertüncht.

Im Jahre 1749 hatte ein furchtbarer Brand in der Kirche statt, der das ganze Innere der Kirche verwüstete und auch äusserlich die Dächer und Kuppeln ergriff.

Noch ist die neue Pflasterung des Platzes um die Kirche zu erwähnen, der nach alter Sitte früher als Friedhof gedient hatte, und wo viel glänzende Grabdenkmale standen, die dadurch verschwunden sind (1763).

1797 nahmen die Franzosen Padua ein, und noch im selben Jahre wurden sie von den Deutschen vertrieben. Auch 1801 befand sich Padua drei Monate in Händen der Franzosen. Der Pressburger Frieden gab Padua abermals den Franzosen, bis es nach dem Befreiungskriege wieder den Österreichern zufiel.

Während dieser Kriege nahm zuerst Venedig einen Werth von 81.894 Franken von Gold- und Silbergeräthen aus der Antoniuskirche. Die Franzosen fanden das goldene und silberne Kirchengeräthe auch nach ihrem Geschmack, und nahmen was ihnen in die Hände fiel. Die kostbaren Reliquiarien wurden jedoch um 64.040 Lire wieder ausgelöst. 1810 wurde das Capitel und das Kloster aufgelöst, 1826 indessen wieder constituirt.

Ein furchtbarer Hagel (die Stücke sollen 6—7 Pfund schwer gewesen und zwei Tage nach dem Falle noch nicht geschmolzen sein), der 1834 in Padua herrschte, beschädigte die Dächer so stark, dass sie neu mit Blei gedeckt werden mussten.

Die Jahrhunderte waren nicht ruhig an der Kirche vorüber gegangen, mancher Schaden mag nachlässig ausgebessert worden sein, andere gar nicht, genug, seit einigen Jahren wird abermals die Kirche im Äussern restaurirt und die Bleideckung muss jetzt abermals erneuert werden; theilweise ist es schon geschehen; allein leider waren die Arbeiten bisher in Händen, die dafür nicht taugten. Man hat insbesondere bei der Bleideckung in wahrhaft unbarmherziger Weise die Gesimse und Dachflächen, die Abdeckungen der Strebepfeiler überzogen, ohne Rücksicht auf das Formensystem der Kirche. Seit dem Jahre 1862 werden indessen diese Arbeiten durch einen sehr verständigen und gebildeten Laienbruder des Klosters, Valentin Schmidt, geleitet, und es werden nun hoffentlich ähnliche Barbareien nicht mehr vorkommen, wie sie bei der früheren Bleideckung und anderen Restaurationsarbeiten vorkamen. Auch das Innere dürfte wohl, wenn die Mittel ausreichen, nach und nach einer streng stylgerechten Restauration unterzogen werden, auf die Verfasser nicht ohne Einfluss geblieben ist, und zu der bereits einige sehr bescheidene Anfänge gemacht werden. (Schluss folgt.)

Kleine Mittheilungen.

Versuch einer Erklärung der Namen Iuvavum, Ivaro und Igonta.

Et mihi liceat conjecturam facere.

A. Der alte römische oder romanisirte Name von Salzburg ist IVVAVVM oder IOVAVVM, nicht aber Iuvavium oder Iuvavia, wie ihn Neuere schreiben. Die Peutingerische Tafel schreibt den Namen der Stadt IVVAVO und den des Flusses IVARO, welchen Neuere in Ivvavo berichtigen wollen, so dass Stadt und Fluss gleichnamig sind. Die Adjectivform lautet Iuvavensis.

In der von Eugippius im Jahre 509 verfassten Lebensbeschreibung des heil. Severinus, der im Jahre 459 Noricum durchzog, liest man *„Oppidum, quod Iuvavo vocabatur“* [1]). Die Stadt ward nämlich in der zweiten Hälfte des V. Jahrh. von den Herulern zerstört, bereits aber im VII. Jahrh. wieder hergestellt. In Eginhard's Vita Caroli Magni cap. XXXIII. finden sich noch beide Namen neben einander vor: *„Iuvavum, quae (metropolis) et Salzburg“* [2]), woraus wir entnehmen, dass — wenn *quae et Salzburg*, nicht ein späterer Zusatz ist — zu jener Zeit der alte Name Iuvavum noch wohl bekannt war. Erst in späterer Zeit entartete der Name in *Iuravium* und *Iuravia*, vgl. Orelli Inscript. latin. Vol. I, Nr. 496.

Der gelehrte Kärnthen'sche Priester Jakob Unrest, der wahrscheinlich zu Anfang des XVI. Jahrhunderts lebte, nennt in seinem *Chronicon Carinthiacum* Arno, Salzburgs ersten Erzbischof († 821), im Geiste seiner Zeit wiederholt Bischof zu Helffenburg, dem Spätere folgten [1]). Helffenburg ist somit eine missverstandene Zurückübersetzung, als käme Ivauvum von juvare, juvamen.

Die erste Sylbe in *Iuv-avum* dürfte wohl dem keltischen Sprachstamme angehören, juv oder Juf, rhätoroman. giuf. Joch, vgl. Iuvalta, Name einer der ältesten noch blühenden Familien in Graubünden; Juval heisst ein altes Schloss und eine Gemeinde im Bezirke von Schlanders in Tirol (s. Beda Weber's Tirol II, 310), allbekannt sind der Jaufen, das Schloss Jaufenburg und das drei Stunden lange Jaufenthal; ferner nennt uns derselbe I, 604 näher bei Salzburg unweit St. Johann den Berg Jufen, wie auch Jufing, wie der höchste Hof unter dem Jufingerjoch in der Pfarre Kirchbühel unweit Wörgl, der einst ein zeitweiliger Sommersitz der Landesherrin Margaretha Maultasch gewesen sein soll, nach Beda Weber I, 634 heisst; *Juvenaue* ist ein Weiler in der Gemeinde

---

[1]) Hieron. Pez Script. rer. Germanic. Lipsiae 1721, Tom. I, p. 80, cap. 25.

[2]) In Karl's des Grossen Testamente vom Jahre 811 sind 21 mit Namen genannte Metropolitankirchen mit Gaben bedacht, hievon 5 in Italien, in Deutschland: Cöln, Mainz, Salzburg und Trier, und in Frankreich 11 nebst Tarantaise in Savoyen. S. Leben und Wandel Karl's des Grossen von Einhard, herausgegeben von Jul. Ludwig Ideler. Hamburg 1839, Seite 96.

[1]) Sim. Fried. Hahn Collect. monum. veterum et recent. Brunsvig. 1724. Tom. I, 479 seq.

Selrain, das. I. 439; endlich Jauvo im Cimbrischen der VII. Comuni[1]).

Sollte nicht hieher gehören *Jovis mons* (Mela II, 5, 6) der Berg Mongri in den Pyrenäen? Ist doch Jupiter Jovis der griechische Ζεύς, der donnerfrohe Gott ἄχριος; hiess selbst seine Schwester und Gemahlin Juno nach Otfried Müller's Etruskern II. 45 Jovino.

In der zweiten Sylbe von Iuv-avum oder Iov-avum und Iovavus, wie in der Vita S. Ruperti und nach Forbiger III, 447 die Salzach heisst, liegt das alte, mit dem gothischen *ahva*, mittelhochdeutschen *aha*, lateinischen *aqua* und französischen *eau* zusammenhängende *aua*, Wasser, Bergwasser, an welchem der Ort, der von Kaiser Hadrian (von 117—138 n. Chr.) die Verfassung einer römischen Colonie (in den Inscriptionen COL. HADR.) erhalten hatte, in seiner festen Lage am Fusse der Alpen emporblühte. Es ist ganz klar, dass man in diesem Namen, wie im neunquelligen Timavus[2]) im Karst, wie in Dravvs und Savus, Saravus in Ausonii Mosella, Vers. 367, d. i. die Saar, welche bei Konz (vgl. Guntia) in die Mosel fliesst etc., ein der alten Landessprache eigenthümliches Wort anzunehmen hat. Iuvavus und das folgende Ivarus bezeichnen demnach einen Fluss, der vom Gebirgsjoche (Iuv-, giuf) kommt, und Iuvavum einen an demselben gelegenen Ort.

B. Da auf der Peutinger'schen Tabula Itineraria, welche die kaiserliche Hofbibliothek als eines ihrer Kleinode verwahrt, die Stadt IVAVO und der Fluss IVARO[3]) unzweifelhaft und unbestreithar heisst, da wir noch später *de constructione sedis Episcopatus in loco, qui dicitur Iuravo, quod dicitur vulgo Salzburg super fluvium Iuvarum*[4]) lesen, wollen wir auch dieses AR durch Vergleichung mit anderen ähnlichen Flussnamen zu beleuchten versuchen, als: Il-arus, Il-era, auch Il-argus, später Hilara, die Iller; Is-ara, Isère in Frankreich, Is-arus Isar; Is-arcus, Eisak in Tirol; vgl. Arar und Araris, jetzt die Saone, und Arola die Aar in der Schweiz und die Aire, ein Nebenfluss der Aisne im Departement Meuse, wie auch in England; ferner Ar-lape, d. i. die Erlaf im Lande unter der Enns.

C. Im Indiculus Arnonis heisst es im J. 798: *oppidum Salzburg — — supra fluvium Igonta, qui alio nomine Salzaha vocatur*[5]), dieses Igonta aber wird in Forbiger's Handbuch der alten Geographie, Leipzig 1848, Bd. III. 451, Anm. 87 als wahrscheinlich in Isonta verbessert, so dass die Amb-isontii Anwohner der Isonta oder Salzach bedeuten, wie die gleichfolgenden Ambi-dravi Anwohner der Drave, die Ambarri (statt Ambarari) Anwohner der Arar u. s. w. Vgl. Sontius, Isonzo, der in den julischen Alpen entspringt, ferner Alisontia (in Ausonii Mosella vers. 371) und später Alizunta die Elz, die in die Mosel sich ergiesst.

Auch der Name sowohl des Pinzgau's, so urkundlich im J. 931 *ad Chataprunnin in Pisontia*, d. i. Kaprunn im Pinzgau, als auch der darin gelegenen Örter *Bisontio et Salafelda* (wahrscheinlich Piesendorf und Saalfelden) im J. 798, dann *ad Bisontiam* zur Zeit des Erzbischofs Adalbert um 930, erinnert an die Ambisontier (Vgl. Iuvavia S. 8, §. 12; dann im diplomat. Anhang Nr. VI., S. 23 und 24, und S. 169.)

Unwillkürlich erinnert dieses Bisontia an den Hauptort der keltischen Sequaner, in Caesaris bello gallic. I. 38, Vesontio, später auch Visontium und Besontium, jetzt Besançon.

Wir wollen jedoch den Namen *Igonta* nicht gänzlich verwerfen, indem er eine bestimmte und örtlich angemessene Bedeutung haben dürfte. Man vergleiche Aguntum, eine römische Mansion, später Intica, jetzt Innichen im Pusterthal, das von den unter des bajoarischen Herzogs Garibald II. Regierung im J. 610 aus Pannonien heraufgedrungenen Slaven von Grund aus zerstört wurde. Hieher gehört auch Mogontiacum (im Mss. Vatican), auch Moguntiacum und Maguntiacum d. i. Mainz, gleichfalls wie Iuvavum ein für die Römer wichtiger, der Mündung des Moenus in den Rhein gegenüber gelegener Punkt, an welchem Drusus ein Municipium angelegt hatte; später nach dem Geographen von Ravenna Maguntia genannt; ferner Sargans, das nun eine Gans im Wappen führt, hat seinen Namen von dem Bache Saren (vgl. Saar, Saarbrück etc., Sarnen in Unterwalden, Sarnthal in Tirol etc.) und dem Berge Gonzen, an dessen steilem Fusse des Städtchen gelegen ist. Wir haben dasselbe Wort im Flusse Günz und in Günzburg im baierischen Schwaben; ferner kennen wir ein zwischen Urnäschen und Appenzell gelegenes Pfarrdorf Gonten mit einem Mineralbade; Simasgunte, ein kleines Alpenthal südlich von Oberstaufen im Allgau und eine Alpe Güntli im vordern Bregenzerwalde. Der Gonten oder Gunten ist eine tiefe Stelle in einem Flusse, ein Wassergurges ist etwa durch das lateinische gunten bezeichnet.

Nach dem Geographen Ptolemäus (um 120 n. Chr.) im Buche II, Cap. 12, wohnen neben den Ambisontiern die Ἀλαυνοί und weiter östlich die Noriker und Ambidravi, welcher beider Letzterer Sitze wohl bekannt sind. Wenn wir statt Ἀλαυνοί mit aspirirtem Anlaute Ἁλαυνοί (von ἅλς, ἁλός Salz) schreiben, finden wir die Halaunen, welche den Salzreichthum in dieser Alpenkette ausbeuteten, und von denen die Namen Hallein, Hallstatt etc. noch unvertilgt fortleben. Den uralten Bau dieser Salzwerke bekunden die reichen neuesten Ausgrabungen von mannigfaltigen Alterthümern am Rudolfsthurme ob Hallstatt und auf dem Dürnberg ob Hallein. Somit lebten schon in grauer Vorzeit diese Volksstämme der Natur ihres Landes gemäss von der Jagd, dem Feldbau und der Viehzucht in unbestimmbarer Ausdehnung, wie auch von dem Bergbau sowohl auf Metall als Salz, Beschäftigungen, welche mit der Vermehrung der Bevölkerung und der stufenweisen Entwickelung der Cultur im Laufe der Jahrhunderte mehr und mehr zunehmen und gedeihen mussten.

Die Tauern — ein Californien.

Nach Polybius (lebte von 204 bis 122 vor Christus) soll zu seiner Zeit nördlich von Aquileja vorzüglich bei den norischen Tauriskern ein so reichliches Goldlager gefunden worden sein, dass man, wenn man nur zwei Fuss tiefer die Erdoberfläche abschürfte, gediegenes Gold fand. Der Grubenbau (τὸ ὄρυγμα) war nicht mehr als fünfzehn Fuss tief. Ein Theil des dortigen Goldes von der Grösse einer Bohne oder Lupine sei so gehaltreich, dass nur der ächte Theil beim Schmelzen verloren ging; selbst jenes Gold, welches einer stärkeren Läuterung bedürfe, sei noch sehr ertragreich. Als die Italioten mit den Barbaren durch zwei Monate diesen Bau

---

[1]) Vgl. Schmeller's sogenanntes Cimbrisches Wörterbuch, in den Sitzungsberichten der phil.-hist. Classe der kais. Akad. Bd. XV. 195 mit meinem Zusatze.

[2]) Die römischen Inschriften. COL. HADR. mit genauer Angabe ihrer reichen Literatur s. in Profess. v. Hefner Abhandlung: „Die römischen Denkmäler Salzburgs und seines weiteren Gebietes", in den Denkschriften der kais. Akad. der Wissenschaften, philos.-histor. Classe, 1850, Bd. I, Abth. II, S. 14 ff.

[3]) Timavus novem capitibus exsurgens, uno ostio emissus. Mela II. 4 et Virg. Aen. I. 244.

Einen am Schüttkasten in Petronell eingemauerten Grabstein eines römischen Soldaten der XV. Legion mit der Inschrift IVVAV. veröffentlichte Herr Dr. Baron v. Sacken in seiner Abhandlung „Die römische Stadt Carnuntum" in den Sitzungsberichten der kais. Akad. der Wissenschaften Bd. IX, S. 738, N. XXXVII.

[4]) So auch richtig in der Ausgabe von v. Scheyb. Wien 1753. Segment III, daher der Name Ivarus nicht so leicht abzuweisen ist.

[5]) S. in „Nachrichten vom Zustande der Gegenden und Stadt Iuvavia" (vom gelehrten Thaddäus v. Kleimayrn, † 5. Mai 1805). Salzburg, 1784, im diplomat. Anhang. S. 30, N. VIII.

[6]) S. Iuvavia pag. 31. §. 84 und den diplom. Anhang S. 19 in Nr VII.

betrieben, sei sogleich in ganz Italien um den dritten Theil wohlfeiler geworden. Wie dies nun die Taurisker gemerkt, jagten sie ihre Mitarbeiter davon und trieben den Bau und den Handel allein. Jetzt — heisst es, nämlich zu Strabo's Zeiten, der 24 Jahre nach Christi Geburt starb — stehen alle diese Goldbergwerke unter den Römern[1]). Eine geologische Karte dieser Tauernkette von Karl Reissacher zu dessen inhaltreicher Abhandlung: „Die Goldführenden Gangstreichen der Salzburger Central-Alpenkette" siehe in den naturwissenschaftlichen Abhandlungen, herausgegeben von Wilhelm Haidinger. Wien, 1848. Bd. II, Abtheilung II. S. 17—42.

Joseph Bergmann.

Über das Vorkommen akustischer Hilfsmittel in mittelalterlichen Kirchen.

Im Jahre 1843 machte Huard, Director des Museums zu Arles, dem historischen Comité für Künste und Monumente die Anzeige, dass er im April 1842 im Innern der Mauer der Kirche Set. Blasius in Arles Hörner *(cornets)* aus gebrannter Erde in einer Höhe von 6—7 Metres entdeckt habe. Diese Hörner waren im Viereck und zwar in Vertiefungen von 21 Centimetres angeordnet, von denen jede zwei Hörner einschloss. Nach der Art und Weise, wie diese Hörner angebracht waren, hatte es den Anschein, dass die Mündung derselben an der Mauer vorsprang, jedoch hatte keines dieser Hörner seine Ausmündung mehr erhalten und es ist wahrscheinlich, dass die Arbeiter, als sie die Wand mit Mörtel bestrichen, die vorspringenden Mündungen der Hörner verletzten. Bei den Löchern, in welche die Hörner eingefügt waren, fand man ferners Töpfe von beiläufig 22 Centimetres im Durchmesser, die in Form von Fleischtöpfen mit schmal zulaufendem Halse in die Dicke der Mauer gestellt waren. Hiezu bemerkte noch Huard, dass sich diese Eigenthümlichkeit im ersten Travée der Kirche, das im Jahre 1280 durch einen Architekten Namens Porcellet erbaut wurde, vorfand und dass diese Hörner und Töpfe als Theile eines akustischen Systems, wahrscheinlich dazu gedient hatten, den Wiederhall zu verstärken. Didron veröffentlichte im *„Bulletin archéologique"* (1843, II. Bd., S. 440) diese Mittheilung, bezweifelte jedoch die Richtigkeit des von Huard angegebenen Zweckes und sprach damals die Ansicht aus, dass man diese Hörner und Töpfe an den Gewölben von Kirchen angebracht haben mochte, die aus einem Materiale von gebrannter Erde gebaut wurden, um dieselben so leicht wie möglich zu gestalten. Zugleich forderte er jedoch die Correspondenten des historischen Comité auf, über diese Erscheinung an mittelalterlichen Kirchen Untersuchungen anzustellen.

Zwanzig Jahre verflossen, ohne dass jedoch die Aufforderung irgend welchen Erfolg hatte und Nachrichten über diese Frage nach Paris gelangten, so dass diese Angelegenheit fast in Vergessenheit gerathen war. Erst im Jahre 1861 ergab sich ein Anlass, um darauf wieder zurückzukommen. Mandelgreen, der Herausgeber der *„Monuments scandinaves du moyen-âge,* machte in dem genannten Jahre, wie wir einem Artikel des neuesten Heftes der *„Annales archéologiques* (XXII. Bd., 5. Heft, S. 295) entnehmen, die Mittheilung, dass in Schweden und Dänemark eine grosse Anzahl mittelalterlicher Kirchen mit derselben akustischen Vorrichtung wie in der Blasius-Kirche zu Arles vorhanden sei. Eben so erhielt im September 1862 Didron von Wladimir Stassof, Redacteur des russischen Journals für Alterthumskunde, und Gornostaeff, Professor der Akademie der schönen Künste in Petersburg, aus Anlass einer Conversation, die er mit beiden genannten Herren über die hier berührte Frage hielt, die Mittheilung, dass sich auch in Russland eine grosse Anzahl byzantinischer Kirchen mit derartigen im Innern angebrachten Hörnern und Töpfen befinden, deren Zweck sei, die Akustik des Innenraumes zu erhöhen.

„Mein Scepticismus" schreibt nun Didron, „war schon durch diese Mittheilungen wankend gemacht, als mir überdies noch eine Schrift in die Hände kam, welche so eben Bouteiller, Mitglied der kaiserlichen Akademie zu Metz in seiner: *„Notice sur le convent des Célestins de Metz"* veröffentlicht hat. Die Kirche dieses im XIV. Jahrhundert gegründeten Klosters wurde im Jahre 1861 von dem Ingenieurcorps niedergerissen. Bouteiller benützte diese Gelegenheit, um die Geschichte des Klosters der Cölestiner herauszugeben und sie dadurch dem Gedächtnisse zu erhalten. In der Chronik des Klosters vom Jahre 1371—1469, dessen Manuscript aus dem XV. Jahrhundert herrührt und von Bouteiller auszugsweise veröffentlicht wird, kommt zum Jahre 1432 folgende Stelle vor:

„En cest année dessus dit, ou mois daoust le vigile de l'assumption Nostro Dame, aprez ceu que frére Ode le Roy, priour de seans, fuit retournez du chapitre gral de dessus dit, il fit et ordonnait de mettre les pots au euer de leglise de seans, portant qu'il avoit vu altepart en aucune église et pensant qu'il y fesoit milleur chanter et que il ly resonneroit plusfort. Et y furet mis tuis en ung jour ou point tant douvrier quil souffisoit. Mais ie ne scay si on chante miez que on ne fasoit. Et cest une chose á croire que lez murs en furet grandement crolley et deshochiet et beeup de gens qui viennent seans sont bien merveillez que y soie fait. Et dixent aucune fuix qui valeoit mieux quil furet aprésen dehors, portant que bon pensoyt il seroit là mis pour en prendre et jouyr à plaisir aux foulx."

(Bei dieser Stelle ist im Manuscript noch die Bemerkung: *Ecce risu digna.)*

„Es ist also jetzt kein Zweifel mehr einzuwenden; jeder Scepticismus wäre unzeitig. Die Textschrift ist genau; es gab Töpfe und Hörner aus gebrannter Erde in die Mauern gewisser Kirchen hineingestellt, welche den Zweck hatten, die Akustik der Gebäude zu erhöhen. Der Geschichtsschreiber der Chronik der Cölestiner zu Metz macht sich allerdings über den Prior Ode le Roy lustig; aber aus dem Manuscripte geht hervor, dass der Prior diese Methode anderswo und zwar wahrscheinlich in der Kirche der allgemeinen Klosterversammlung, gesehen hatte, von welcher er zurückgekehrt war. Würde man den Ort der Versammlung kennen, so liesse sich auch die betreffende Kirche ermitteln."

Da uns nicht bekannt ist, dass bisher ähnliche Erscheinungen an mittelalterlichen Kirchen in Deutschland und Österreich beobachtet wurden, so bringen wir diese Frage, welche gegenwärtig französische, schwedische und russische Archäologen beschäftigt, in Anregung und sprechen den Wunsch aus, dass dieselbe von Fachmännern erörtert und bei der Untersuchung und den Studium der mittelalterlichen Kirchen die Aufmerksamkeit darauf gelenkt werde.

K. W.

Die Stephanskirche zu Braunau.

Die St. Stephanskirche zu Braunau gehört, was Form und Ausdehnung betrifft, unstreitig zu den bedeutendsten Kirchenbauten Oberösterreichs. Erbaut zu Anfang des XV. Jahrhunderts, gehört diese Kirche ganz jener Stylrichtung an, welche an der herrlichen St. Martinskirche in Landshut ihren bedeutendsten Ausdruck gefunden hat. Hunderte von Stadt- und Landkirchen in diesen Gegenden tragen alle ein und denselben Typus an sich und zeugen somit von dem früheren Bestehen einer grossartigen Bauschule, aus welcher alle diese Entwürfe und gleichartig gebildeten Meister hervorgingen. Besonders charakterisirt wird diese Stylrichtung durch die Art und Weise, in welcher Ziegel und Hausteine zur Verwendung gebracht sind. Wie in jeder gesunden Architectur, so hat auch hier das Material bestimmend auf die Form gewirkt und sind durch diese

[1]) In getreuer Übersetzung aus Strab. Geograph. Amstelaedami, 1707. pag. 319, lib. IV. sub fin.

natürliche Verbindung der Ziegel- und Hausteintechnik wunderbare Resultate erzielt worden, deren Studium für unsere jetzigen Bauzustände von hoher Bedeutung ist.

Die St. Stephanskirche zu Braunau ist eine dreischiffige sogenannte Hallenkirche, wobei das Mittelschiff nur wenig über die Seitenschiffe erhöht ist. Die Widerlagspfeiler des Langschiffes sind ganz nach innen gezogen und bilden so zu beiden Seiten eine Reihe von Capellen, welche nur durch zwei Seiteneingänge unterbrochen ist, wo in umgekehrter Weise zwei solcher Capellen als nach aussen zu offenen Vorhallen construirt sind. In der Verlängerung des Hauptschiffes und in gleicher Höhe mit ihm liegt das Presbyterium, welches im Achteck geschlossen ist.

An der Giebelseite der Kirche befindet sich über dem Haupteingange eine offene Vorhalle mit quadratischer Grundform. An der Innenseite des Giebels ist durch alle drei Schiffe ein Orgelchor angebracht, im Mittelschiffe unterstützt durch zwei kleine Säulen. Der Thurm liegt an der Nordseite in dem Winkel, welchen das Presbyterium mit dem Abschlusse des Seitenschiffes bildet, so zwar, dass zwischen diesem Abschlusse und dem Thurme noch die Sacristei in zwei Stockwerken Platz fand.

Dieser Thurm, im Quadrat angelegt, mit weit vorspringenden diagonalen Strebepfeilern, baut sich in mehreren Stockwerken in die Höhe, welche durch Maasswerke belebt und in zwei verschiedenen Höhen durch Galerien abgeschlossen sind. In der halben Höhe des Mauerwerkes geht der Thurm in das Achteck über, an welches sich auf vier Eckseiten Treppenthürme anschliessen. Das Mauerwerk erreicht so eine Höhe von circa 250 Fuss. Die obere Endigung des Thurmes ist leider nicht mehr ursprünglich und gehört dem XVII. oder XVIII. Jahrhundert an. Der Hauptsache nach ist der ganze Kirchenbau aus Ziegeln gemauert. Dagegen sind die Säulen im Innern der Kirche, die Gewölberippen, Maasswerke der Fenster etc. aus Haustein, und zwar aus sogenannter Nagelfluhe von Salzburg gearbeitet.

Der Thurm ist ganz mit diesen Steinen verkleidet, im Gegensatz zu der Kirche, wo mehr Verputz vorkommt.

Von der ursprünglichen Ausstattung haben sich nur wenige Gegenstände erhalten; darunter ein Flügelaltar in einer der Seitencapellen, der sogenannte Bäckeraltar, und die Kanzel.

Alle übrigen Altäre und sonstigen Kirchengeräthschaften stammen aus dem XVII. Jahrhundert. Von den Glasmalereien haben sich gleichfalls nur wenige Reste erhalten; es zeugen aber die eigenthümlich construirten Maasswerke der Fenster von dem früheren Vorhandensein bedeutender Glasmalereien. Ohne Zweifel war das Innere der Kirche früher vollkommen polychromirt, wofür an einigen Stellen, wo die weisse Tünche abgefallen ist, die zum Vorschein kommenden Malereien als sicherer Anhaltspunkt dienen.

Als besonders erwähnt zu werden verdienen die eigenthümlichen Capitälbildungen, indem dieselben mit Ausschluss beinahe jeglichen Laubwerkes nur durch Brustbilder von Aposteln und Heiligen mit Spruchbändern verziert sind, was einen überaus lebendigen Eindruck hervorbringt.

Der bauliche Zustand der Kirche ist im Allgemeinen, mit Ausnahme des oberen Thurmtheiles, ein durchaus befriedigender.

Wenige Ergänzungen an Maasswerken und Gesimsen abgerechnet, wären sonach an dem Baukörper selbst keinerlei Restaurationen vorzunehmen; um so mehr ist dagegen der dringende Wunsch der Stadtgemeinde Braunau gerechtfertigt, die innere Ausstattung in einer würdigen und stylgerechten Weise zu erneuern, um dadurch diesem in seiner Anlage so herrlichen Bauwerke den alten Glanz wieder zu verleihen.

Die Aufgabe des Künstlers wird es dabei sein, wohl zu unterscheiden zwischen den die Form des Ganzen wirklich entstellenden Altären, ob welche unbedingt zu beseitigen sind, und einer erheblichen Anzahl von Epitaphien, welche zwar einer anderen Stylrichtung angehören, in ihrer Art jedoch von künstlerischer Bedeutung sind und somit auch aus Rücksicht auf die zum Theil historisch-merkwürdigen Namen zu erhalten wären. Zu dem Ende erscheint es nothwendig, einen vollständigen Entwurf für diese Herstellung auszuarbeiten, nach welchem in einer gewissen Reihenfolge die einzelnen Arbeiten consequent durchzuführen sind, und als Vorarbeit zu diesem Entwurfe wird eine umfassende Aufnahme des ganzen Bauwerkes erfordert, welche mit Beginn des Frühjahres vorgenommen werden soll. Herr Professor Schmitt ist mit der Ausführung dieser Restauration betraut.

Eine Armseelenleuchte zu Voitsberg in Steiermark.

Im August- und Decemberhefte der Mittheilungen des Jahres 1862 sind Nachrichten über die Todtenleuchten oder Armenseelenlampen mit der Abbildung von solchen bereits selten gewordenen Kleinbauwerken enthalten. Diesen Nachrichten ist der Wunsch beigefügt, dass jede Mittheilung solcher kleiner Baudenkmale wünschenswerth sei.

Bei Gelegenheit meiner Berufsreisen fand ich im alten Freithofe der Stadtkirche in Voitsberg eine der abgebildeten Todtenleuchte des Kirchhofes von Klingenthal ganz ähnliche Säule. Diese befindet sich dort dem Schulhause gegenüber, von der südwestlichen Seitenthür der gothischen (zum Theil romanischen) Kirche nur 6 Schritte entfernt, ist aus grossen Stücken eines groben Sandsteines, welcher im obern Kainachthale vorkommt, gemeisselt, hat eine Höhe von etwa 12 und einen Durchmesser von 2 Fuss und darüber. Ein Kranz von Steinplatten umgibt das Fundament. Der Sockel ist bei 2 Fuss hoch, 1 Fuss über diesem, gegen die Kirchthüre zu, befindet sich eine viereckige, fensterartige Öffnung, deren Grund einen glatten Herd bildet. Über dieser Öffnung nach aufwärts ist die Säule hohl, und stellt gleichsam einen Rauchfang vor, dessen geschwärzte Wände oben in einer niedlichen Laterne enden. Die Laterne ist so wie die Säule viereckig, hat vier ebenfalls viereckige Fensterchen, und das Dach derselben läuft in eine Spitze zusammen. Die Verzierungen dieser Laterne sind in gothischem Geschmacke, und stimmen mit dem Baustyle der Kirche überein, deren Thurm mit seinen Rundbogenfenstern übrigens ursprünglich einen romanischen Bau vermuthen lässt [1]).

Unsere uralte kleine, aber noch ganz wohlerhaltene Säule dürfte, so wie ihre vielleicht schon von ihrem Platze verschwundene Schwester im Kirchhofe zu Klingenthal, zu den ältesten Denkmälern dieser Art gehören. Sie stellt eigentlich eine Art Opferherd mit einem gegenüber befindlichen Rauchfang vor, und war offenbar mehr zum Anmachen von Feuer und Rauch, als zu einer Leuchte bestimmt, obwohl das Herdfeuer zur Nachtzeit auch durch die Laterne ein Licht verbreitete.

Der Todtencultus war von jeher mit Opferfeuern, Rauch und Licht verbunden. Unsere Rauch- und Lichtsäule dürfte den Übergang bilden vom Opferherde zu den späteren Armenseelenleuchten, in welchen Lampen, Kerzen, Laternen oder Fackeln ausgestellt wurden. Zu solchen späteren Leuchten gehört der im Augusthefte der Mittheilungen abgebildete schöne gothische Zubau an der Todtencapelle des Kirchhofes zu Oppenheim.

---

[1]) Es dürfte nicht überflüssig sein, hier zu bemerken, dass es in unserer Gegend viele Kirchthürme gibt, welche ursprünglich im romanischem Style gebaut, später eine gothische oder Renaissanceform erhielten, und mitunter auch mit Dächern in der beliebten Gestalt eines umgekehrten Rettigs geziert wurden. Solche Thürme sind die von Osterwiz, Freiland und Schwamberg im Bezirke Deutschlandsberg, dann die von Köflach, Pack, Voitsberg etc. im Bezirke Voitsberg.

Über die Benützung unseres alten Baudenkmales in Voitsberg besteht daselbst die Meinung, dass früher auf dem Herde dieses Rauchthürmchens am Armenseelentage mit Weihholz (am Palmsonntag geweihte Weiden- und Wacholderzweige) Feuer und Rauch angemacht, und am Samstag vor dem Ostersonntage das Feuer geweiht worden sei, an welchem die Knaben Zunderschwämme anzündeten, und so das Weihfeuer in die Küchen der Landleute trugen. Dr. Macher.

Notizen.

*Über die interessanten Ausgrabungen zu St. Clemente in Rom, wodurch die bis jetzt verschüttete Unterkirche wieder aufgedeckt wurde, enthält die Cività Catolica (Serie V, Fol. IV) einen ausführlichen Bericht, dem wir Folgendes entnehmen: Die bis zum Ende des Jahres 1857 unternommenen Ausgrabungen, welche sodann im folgenden Jahre der Prior der irländischen Dominicaner S. Mullooly mit neuem Eifer aufnahm, machten einen grossen Theil der unterirdischen Gewölbe zugänglich, welche die alte Basilica bildeten. Aus den beiden Seitenschiffen ist man ins Mittelschiff eingedrungen, wo eine Reihe prachtvoller Fresken aufgefunden, die trotzdem, dass sie mehrere Jahrhunderte lang mit Erde bedeckt waren, durch die Vollendung der Malerei, die Lebendigkeit und Frische des Colorits Bewunderung erwecken. Nur der obere Theil der Bilder ist verdorben und durch den Bau der obern Basilica beschädigt, der Rest aber so gut erhalten, als wäre er erst in jüngster Zeit aus der Hand des Künstlers hervorgegangen. Diese Fresken bedecken von oben bis unten die Flächen zweier breiter Pilaster, welche das linke Seitenschiff vom mittleren trennen; jede von ihnen ist wieder horizontal in drei Felder getheilt von denen das mittlere das Hauptbild ist, während die beiden anderen ihm blos als schmückende Zuthat dienen. Gegenstand der Fresken sind Scenen aus dem Leben des Papstes Clemens, des Propheten Daniel, des heil. Alexius und des heil. Blasius.

*In den letzten Nummern des „Organes für christliche Kunst" begegnen wir einem längeren Aufsatze, der sich mit der Untersuchung der Frage beschäftigt, welches Bauwerk dem Dichter des „jüngeren Titurel" vorgeschwebt ist, als er die Schilderung des Graltempels entworfen hat. Im Gegensatze zu der Anschauung des Joseph v. Görres, welcher in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Lohengrin die Ansicht aufgestellt hat, dass die Sophienkirche zu Constantinopel das Vorbild gewesen sei, versucht der Verfasser des erwähnten Aufsatzes den Beweis zu liefern, dass ein gothischer Wunderbau und wahrscheinlich der Cölner Dom die Idee des Grabtempels geweckt und zu jener Grossartigkeit der Auffassung gereift hat.

*Aus Jerusalem ddo. 14. December schreibt der zu Brüssel erscheinende „Nord" über die von einem russischen und französischen Architekten angestellte Untersuchung des Bauzustandes der grossen Kuppel der heil. Grabkirche, dass sämmtliches Holzwerk verfault ist und der erste beste Windstoss von einiger Stärke die Kuppel auf das heilige Grab und die stets zahlreich um dasselbe versammelten Pilger herunter werfen kann. Die Architekten haben desshalb den Vorschlag gemacht, vor allen Dingen und in kürzester Zeit in der Rotunde selbst ein Schutzdach zu erbauen, um die am Grabe weilenden Geistlichen und Pilger vor jedem Unfall zu bewahren, und um keine Unterbrechung in dem Gottesdienste der verschiedenen religiösen Gemeinden eintreten zu lassen. Die Kuppel wird neu hergestellt und aus Bronze bestehen.

*Aus Neapel wird den „Dioscuren" berichtet, dass die interessante Rundkirche St. Maria Maggiore (eine halbe Stunde von Nocera) in einer Restauration begriffen ist, die den Charakter dieses alten — noch aus dem IV. Jahrhundert herrührenden Baues ganz und gar zu zerstören droht.

*Der Pariser „Moniteur" berichtet nach dem Journal von Amiens, dass sich im Hauptschiffe der Kathedrale von Amiens Risse gezeigt haben.

*Im Auftrage der preussischen Regierung werden Vorbereitungen zu einer Restauration des Domes zu Wetzlar getroffen. Eine umfassende Ausbesserung ist jetzt nicht mehr zu vermeiden, besonders seit die Wachgebäude, welche früher an den Thurm angelehnt waren, weggebrochen sind. Zur Unterstützung des Unternehmens hat der Dombauverein seine Thätigkeit vom Neuen begonnen und sein Vermögen zur Verfügung gestellt, während die Stadtverordneten sich ihre Entscheidung bis zur Vorlage der Pläne vorbehalten haben.

*Die russische Regierung hat auf kaiserlichen Befehl eine berühmte Sammlung karaitischer Schriften angekauft und sie der kaiserlichen öffentlichen Bibliothek als Eigenthum übergeben, nachdem sie vorher von verschiedenen Gelehrten geprüft worden, deren Urtheile dahin lauten, dass diese Sammlung nicht nur für die Kritik des Textes der heiligen Schrift, sondern auch überhaupt für Paläographie und Chronologie und ausserdem noch für die Gesebichte des südlichen Russlandes von grosser Wichtigkeit sei.

Correspondenz.

Wien. Wir entnehmen dem Sitzungsprotokolle der k. k. Central-Commission vom 4. December 1862 folgenden Bericht:

Der hochwürdige Bischof Dobrila von Parenzo hatte sich an die Central-Commission mit dem Ersuchen gewendet, auf die dringend gewordene Restauration seiner Kathedrale hinzuwirken. Eine gleiche von der Kirchenverwaltung an den Conservator für das Küstenland, Herrn Dr. Ritter von Kandler gerichtete Eingabe wurde von Letzterem mit seinem befurworteten Antrage der Central-Commission vorgelegt. Da die bischöfliche Kirche von Parenzo zu den hervorragendsten Kunstdenkmalen des christlichen Alterthums gehört und deren Erhaltung desshalb der Central-Commission durch die bestehenden Instructionen, so weit als es nur immer ausführbar erscheint, zur Pflicht gemacht wird, beschloss die Central-Commission, vorerst eine genaue Untersuchung des Bauzustandes der Kirche und ihrer Nebengebäude zu veranlassen, um auf Grundlage dieses Befundes ihre weiteren Vorkehrungen zu treffen. Se. Excellenz der Herr Präsident der Central-Commission begab sich sobin in Begleitung des Commissionsmitgliedes Herrn Professors und Architekten Friedrich Schmitt nach Parenzo, um diese Untersuchung vorzunehmen.

Das hohe Interesse, welches der Dom von Parenzo für die Kunstgeschichte im Allgemeinen und insbesondere für jene der Gestade des adriatischen Meeres, wo sich weströmischer und byzan-

tinischer Einfluss berührten, bewahrt, lenkte die Aufmerksamkeit der Historiker und Kunstforscher früh auf denselben, und es haben (abgesehen von den älteren Excursen von Carli u. A.) die Ergebnisse ihrer bezüglichen Forschungen Dr. von Kandler in seiner „Beschreibung von Parenzo", Prof. von Eitelberger in dem ersten Bande der „Mittelalterlichen Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates" und Lohde in seinem Specialwerke über den Dom von Parenzo bekannt gemacht. Das Dunkel, welches über der ersten Gründung des Domes ruht, vermochten die vorhandenen historischen Zeugnisse nicht gänzlich aufzuhellen, wesshalb die Meinungen der Historiker von einander abweichen und die Entstehung des Domes theils in das VI., theils in das X. Jahrhundert verlegen. Glücklicherweise bilden die noch vorhandenen Kunstwerke und Bauhestandtheile des Domes bei aufmerksamer Betrachtung hinreichende Anhaltspunkte dar, um in Übereinstimmung mit den historischen Nachrichten, so weit diese reichen, den Zeitpunkt der ersten Erbauung des Domes und der späteren baulichen Veränderungen in demselben mit ziemlicher Sicherheit zu bestimmen.

Parenzo, auf einer kleinen Halbinsel an der istrischen Westküste gelegen, war eine römische Pflanzstadt, deren öffentliche Gebäude und Plätze den etwas erhöhten Theil derselben gegen die Landseite zu einnehmen. Die Lage des Forums und die Unterbauten von zwei Tempeln sind noch nachweisbar. Hieran mochte sich das Capitol, insoweit von einem solchen auf der nur wenig geneigten Grundfläche die Rede sein kann, reihen, welchem zunächst sich die Baulichkeiten des gegenwärtigen, wahrscheinlich auf den Grundlagen früherer öffentlicher Gebäude, allenfalls des Prätoriums, ruhenden Domes anschliessen. Dieselben bestehen in der Richtung von West nach Ost in einem achteckigen Baptisterium mit dem Taufbrunnen nach altchristlicher Weise zum Untertauchen *(per immersionem)* in der Mitte, in dem anstossenden Atrium mit einem durch Säulen und Pfeiler gebildeten Porticus, aus welchem drei Thüren in die dreischiffige, mit einer nach Innen runden, nach Aussen zu polygonen Apsis, deren innere Wände mit höchst merkwürdigen alterthümlichen Mosaiken geziert sind, führen. An der Nordwestseite schliessen sich in einer Längenausdehnung drei alterthümliche Nebengebäude an. Die Gesammtanlage der Kirche mit ihrem Atrium und Baptisterium zeigt den vollständigen Typus der altchristlichen Basilica. Dass die Errichtung derselben bis auf die Zeit der Gründung der istrischen Bisthümer durch Theodorich den Grossen um das Jahr 524 hinaufreiche, wird durch die noch vorhandenen Reste des ersten Baues fast über alle Zweifel erhoben. Dahin zählen die Form des Baptisteriums mit seinem Taufbecken, der Bischofstuhl mit dem Symbole der Delphine und die Domherrensitze in der Apsis, das darüber befindliche, mit Figuren reich ausgestattete Mosaik, worunter nebst dem vielbestrittenen ersten Bischof Euphrosius der Archidiakon Klaudius mit seinem „Sohne" Euphrosius vorkommt, welche Darstellung auf die früheste christliche Epoche hinweist, das römische Ziegeldach der Apsis, die Spuren des älteren (gegenwärtig drei Fuss unter der Oberfläche befindlichen) Mosaikfussbodens der Kirche, so wie die achtzehn Säulen sammt ihren Capitalen, welche je neun mittelst Arcaden verbunden, das Mittelschiff von den beiden Seitenschiffen trennen, und auf deren Kämpfern theilweise das Monogramm des Bischofs Euphrosius ersichtlich ist. Wie dies bei den frühesten christlichen Kirchen häufig zu geschehen pflegte, wurden auch hier die in römischen Tempeln befindlichen Kunstwerke zur Ausschmückung des Domes verwendet.

Unter den achtzehn Säulen tragen acht Capitale, wahrscheinlich den nahestehenden Tempeln entnommen, den unleugbaren Charakter römischer Technik und römischen Styls an sich. Die übrigen zehn Capitäle aber deuten eben so bestimmt durch Styl und Technik auf ihren byzantinisch-ravennatischen Ursprung hin, welchem zufolge dieselben spätestens im VI. Jahrhunderte gearbeitet sein mussten. In den nachfolgenden Zeiten mochte während der Völkerstürme die Kirche arg verwüstet worden sein, wesshalb sich im X. Jahrhundert das Bedürfniss der Restauration und zum Theile selbst der Reconstruction herausgestellt haben dürfte. Zahlreich sind die Spuren einer solchen Reconstruction in dem Zeitalter des tiefsten Verfalles der Kunst. Hierauf deutet die rohe Ausführung der Arcadenverbindung hin, welche mit den kunstreich geformten Säulen in schroffem Gegensatze steht, ferner die Sitzung der Säulen auf einer über dem ursprünglichen (später wahrscheinlich erhöht gewordenen) Mosaikfussboden ihrer Länge nach ruhenden Mauer, ja selbst die Capitäle passen zum Theile nicht auf die damals neu aufgerichteten Säulen, indem der Durchmesser der letzteren theilweise ein grösserer ist, als jener der darauf ruhenden Capitäle. Ebenso weist ein an der äusseren Seite des Mittelschiffes nunmehr vermauerter Rundbogen auf die bauliche Veränderung in diesem Theile der Kirche hin. Der Zeitpunkt dieser Reconstructionen dürfte mit den Ottonischen kaiserlichen Schenkungen an die Kirche von Parenzo, welche urkundlich feststehen, zusammenfallen und auf das Ende des X. Jahrhunderts zu verlegen sein.

Drei Jahrhunderte später erhielt der Dom eine abermalige Restauration, so wie den baldachinartigen Überbau des Hochaltars, welcher zu den schönsten Kunstdenkmalen des Domes gehört. Letzterer trägt daher die unverkennbaren Spuren einer mehrfachen Renovation (deren jüngste durch den vorletzten Bischof Peteani vorgenommen wurde) an sich, welche jedoch den aus der ersten Periode herrührenden alterthümlichen Bau in seiner Anlage und seinen Haupttheilen nach vollkommen erkennen lassen.

Es schien passend, diese Notiz vorauszusenden, um das Bedürfniss und den Umfang der in Frage stehenden Restauration ins Klare zu stellen. Vor Allem ist hierbei die eigentliche Kirche, das Atrium und das Baptisterium, jedes für sich abgesonderl, in Betracht zu ziehen. Von dieser Betrachtung ausgehend, erstattet nunmehr Herr Professor Schmitt sein Gutachten über die vorzunehmenden Restaurationen, wie folgt:

Der Bauzustand der Kirche ist im Ganzen ein befriedigender. Die Überreste von Mosaiken, welche sich an verschiedenen Orten des Langschiffes in der jetzigen Fussbodenhöhe befinden, sind an sich so unbedeutend und in einem solchen Grade ruinirt, dass deren Wiederherstellung einer Neuanfertigung gleichkommen und sehr beträchtliche Summen in Anspruch nehmen würde. Sollten sich einst die Mittel finden, um in dieser Richtung etwas zu unternehmen, so dürfte es dankbarer sein, den jetzt in einer Tiefe von drei Fuss unter dem Kirchenfussboden befindlichen spätrömischen Mosaikfussboden nach und nach zu heben und in geeigneter Weise wieder aufzustellen. Eben so ist das Mosaik an der Façade des Langschiffes bereits derart zerstört, dass an eine Restauration desselben nicht gedacht werden kann.

Das Atrium, welches ursprünglich eine regelmässige vierseitige Anlage bildete, ist nur nach zwei Seiten hin erhalten, in der rechts vom Eingange gelegenen und in der an die Façade der Kirche stossenden Seite. Letztere ist noch mit einem Dache versehen, bei ersterer fehlt dieses gänzlich. Die Wiederherstellung des Atriums in seiner ursprünglichen Gestalt ist ohne erhebliche Schwierigkeit zu bewirken. Die Hauptauslagen bestehen in der Beschaffung der hier fehlenden Marmorsäulen mit Basis und Capitäl. Nun haben aber die vorgenommenen genauen Messungen und die Vergleichung der Formen ergeben, dass die beiden im Innern des Domes unter dem Orgelchor angebrachten Säulen dem Atrium entnommen sind. Die letzteren müssen wieder an ihre Stelle auf der linken Seite des Atriums zurückversetzt und die zwei noch fehlenden Säulen zunächst dem Baptisterium in strenger Nachbildung der vorhandenen ausgeführt werden. Das Bogenmauerwerk über den Säulen so wie die Beda-

chungen sind ganz analog dem Vorhandenen aus Bruchstein auszuführen und mit einem glatten Anwurf zu versehen. Der Boden des Atriums ist mit regelmässigen Steinplatten zu belegen, damit dieser Raum gleichzeitig als Aufstellungsort für die in Parenzo zahlreichen Ausgrabungen römischer und christlicher Alterthümer dienen kann. An die Stelle der in das Atrium zu versetzenden Säulen unter dem Orgelchor sind zwei neue anzufertigen, dieselben müssen jedoch von geringerem Durchmesser und dem Orgelchor entsprechend in toscanischer Ordnung gehalten und mit unverzierten Capitälen versehen sein.

Von dem Baptisterium sind nur noch die Umfassungsmauer erhalten, von dem eigentlichen Taufbecken lassen sich nur noch die Umrisse des Fundamentes erkennen, der Raum des Baptisteriums ist ausserdem durch einige kleine Ein- und Anbauten verunstaltet. Die Umfassungsmauern, obwohl durch die eindringende Nässe beschädigt, sind in keinem gefahrdrohenden Zustande. Zu einer völligen Wiederherstellung des Baptisteriums fehlt das Bedürfniss und fehlen überdies gänzlich jene formellen Anhaltspunkte, welche einen solchen Vorgang rechtfertigen könnten. Es erübrigt daher nur, die Umfassungsmauern mit Dachziegeln abzudecken und dieselben in Cement zu legen, was zum Schutze gegen Nässe gänzlich ausreicht. Die Anbringung eines vollkommenen Daches über das ganze Baptisterium ist nicht angezeigt, doch könnte in der Mitte des Bodens eine Ausgrabung vorgenommen werden, um wo möglich das Innere des Taufbeckens, wenn es noch vorhanden, blosszulegen. Die an der linken Seite des Baptisteriums eingebaute Capelle ist zu beseitigen, um den Zugang zum Baptisterium allseitig frei zu erhalten. Ebenso muss ein weiterer Anbau an der Seite des bischöflichen Palastes beseitigt werden.

Die Central-Commission tritt dem eben so gründlichen als umfassenden Restaurationsantrage des Herrn Prof. Schmitt einstimmig bei, und beschliesst demnach, vorerst durch die Landesbaudirection zu Triest die Aufnahme des Kostenüberschlages der vorzunehmenden Arbeiten zu veranlassen und den hochwürdigen Herrn Bischof von dem Verfügten in Kenntniss zu setzen.

Literarische Besprechung.

Archaeologiai Körlemények, d. h. archäologische Mittheilungen. Herausgegeben von dem archäologischen Comité der ungarischen Akademie der Wissenschaften. I. — III. Bd. Pesth. 1859. br.

Das archäologische Comité der ungarischen Akademie veröffentlicht bereits den dritten Band ihrer archäologischen Mittheilungen, aus dem Gesammtgebiete der Alterthümer Ungarns.

Der I. Band enthält: 1. Die Baudenkmale der Insel Czallókör (Schütt) von Arnold Ipolyi-Stummer; die kurz gefasst bereits in einer deutschen Übersetzung in dem III. Jahrgange (1859) der Mittheilungen erschienen sind. Der ausführlicheren Beschreibung sind hier auf fünf Tafeln 21 Abbildungen, nebst der archäologischen Karte der Gegend beigegeben: Grundrisse und Aufrisse der Kirchen, Zeichnungen der Ornamente, der Bildhauerarbeiten, Grabdenkmale, Copien von Inschriften u. s. w.

2. Über das Spangengeld von Franz Kiss. Es behandelt die in Ungarn vorkommenden keltischen Bronzen, Spangen und Münzen, deren Abbildungen auf drei Tafeln mit 53 Figuren beigegeben sind. Eine fleissige Zusammensetzung und Erklärung ähnlicher Funde Ungarns.

3. Fünfundzwanzig bis jetzt nicht veröffentlichte römische Inschriften Pannoniens von Iván Paúr, mit kurzer sachgemässer Erklärung.

4. Die Beschreibung der Statue des Matthias Corvinus, König von Ungarn, ober dem Hauptthore des Schlossthurmes von Budissin aus dem Jahre 1486, mit zwei Tafeln von Dr. Gustav Wenzel. Aus der interessanten Beschreibung erfahren wir, dass die in einer Nische unter einem geschweiften Spitzbogen stehende fünf Fuss hohe Statue des Königs, nach gleichzeitigen Berichten, wiederholt nach ihrer Aufstellung herabgenommen und selbst nach Ofen versendet wurde, damit der Künstler das Gesicht des Königs ganz genau nachbildet.

Der II. Band, mit einem Separat-Atlas der Abbildungen in kl. Folio enthält:

1. Die Kunstdenkmale der Margarethen-Insel (nächst Ofen-Pesth) von Franz von Kubinyi jun., mit 36 Abbildungen auf vier Tafeln. Es sind dies die spärlichen Reste des ehemaligen berühmten königlichen Nonnen-Stiftes, welches für die heil. Margaretha, Tochter des König Béla IV., von ihrem Vater Mitte des XIII. Jahrhunderts gestiftet wurde, und von dessen Kunstschätzen noch die gleichzeitigen Aufzeichnungen manches zu berichten wissen. Die noch gegenwärtig bestehenden Trümmer, welche die angeführte Beschreibung und die Abbildungen hier darstellen, müssen wohl von einen viel jüngeren Spätbau herrühren, als die Stiftung des Klosters um das Jahr 1250, wo noch der romanische Styl in Ungarn geherrscht hat. Dagegen sind die hier beschriebenen und abgebildeten Ruinen, Überbleibsel des gothischen, ja theilweise des spätgothischen Styles, worunter nur sehr wenige Spuren des früheren Styles zu finden, die wahrscheinlich aus den früheren Bauten erhalten sind. — Die ausführliche und fleissige Beschreibung und die Abbildungen stellen uns noch den Grundriss der schmalen und länglichen einschiffigen Kirche vor, mit einem dreiseitig geschlossenen Chor, der nicht nur bedeutend schmäler aber auch länger ist als das Schiff. An das Letztere schliesst sich, dem Grundriss nach, westlich eine Vorhalle an, worüber wahrscheinlich die Empore der Nonnen gewesen. Spuren ähnlicher Unterbauten, wahrscheinlich der Streben für Emporen, sind auch von beiden Seiten des Schiffes zu bemerken. Ein viereckiges Thurmgebäude erscheint noch westlich der Vorhalle vorgelegt, mit einem vorspringenden runden Stiegenhaus am Eck. Die Mauerreste an der Südseite des Chores werden wohl die Spuren des Kreuzganges sein. Die übrigen Überbleibsel bestehen in starken Pfeilern und Dienstbündeln, manchen ziemlich rohen Basen und Capitälen. Unter den Letzteren selbst ein Capitäl mit den Blattknollen oder Blumenknospen der spätromanischen und beziehungsweise der frühgothischen Periode, dann in einer Nischen-Blende mit gewöhnlichen Masswerk, in einem kleinen Rest eines einfach gemusterten Ziegelfussboden-Pflasters, und etwelchen Steinmetzzeichen. Nebstdem kommen Reste römischer Inschriftsteine mit bedeutenden Sculpturen vor, wovon eben die bedeutendste grosse Tafel, mit Opfernden u. s. w. Figuren, in zwei Hälften gespaltet, mit der flachen Rückseite als Thürpfosten in den gothischen Bau ursprünglich verwendet wurde. — Von einer andern Kirche, deren einst die Insel mehrere aufzuweisen hatte, — so wie die Klosterkirchen der Premonstratenser, Minoriten, Dominikaner und Dominikanerinen, und nebst dem das Schloss der Kreuzherren und des Erzbischofes von Gran — wird die Stirnseite mit dem noch bestehenden Giebel, darauf ein spitzbogiges Fenster, mit einfachem Masswerk mitgetheilt. Die Beschreibung erstreckt sich noch weiter auf die übrigen archäologischen Funde der Insel, welche manches

Interessante bereits geboten haben, wie die im Nationalmuseum in Pesth befindlichen ungarischen Fürstenkronen, ungarische und römische Münzen, römische Ziegel mit plastischen Figuren u. s. w. und bei systematischen Nachgrabungen noch Manches liefern dürfte.

2. Begräbnissstätten der Bronze-, Eisen- und Übergangsperiode in Kelenföld, Erd und Ipoly-Szob in Ungarn von Dr. Johann Erdy. Die Entdeckung neuer keltischer Begräbnissplätze an dem Ofner Blocksberg, und eines Grabes aus der Eisenperiode zu Ipoly-Szob, so wie die früheren Entdeckungen des Verfassers in Erd, bieten ihm die Gelegenheit, die verschiedenen Zeitalter der Gräber in Ungarn auseinander zu setzen und zu erklären; wozu im Anhange eine nähere gründliche Charakteristik der keltischen Funde Ungarns folgt. Beigegeben sind fünf Tafeln, die nebst den Situationsplan und Durchschnitt der Gräber aller drei Perioden, zugleich die darin aufgefundenen mannichfachen Gegenstände, Aschenkrüge, Gewehre, Geräthe u. s. w. darstellen.

3. Beschreibung etwelcher unbekannter ungarischen Münzen und Siegelringe von Emanuel Grafen von Andrássy. Diese Inedita sind der reichhaltigen numismatischen und archäologischen Sammlung des Verfassers Grafen Emanuel von Andrássy entnommen. Um nur einen leisen Begriff von dessen Reichhaltigkeit zu geben, führen wir an, dass sich darin 1700 Stück Goldmünzen, und über einen Centner Silbermünzen befinden. Eine andere Abtheilung enthält alterthümliche Ringe; darunter 30 Stück römische, 20 mittelalterliche und historische, 150 aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert. Darüber gegen 100 Stück ausgezeichnete ungefasste antike Gemmen, Cameen und Intaglio's. Weitere Abtheilungen bieten kostbare Waffen und Geräthe des Mittelalters und der Frührenaissance, worunter 41 Gegenstände aus getriebenem Silber. Dann die silbernen Geräthe eines Bacchus-Altars, eine 250 Ducaten schwere römische goldene Hacke u. s. w. Aus dieser reichen Sammlung erhalten wir hier eine Serie ungarischer bis jetzt nicht veröffentlichter Münzen, angefangen vom XIII. bis in das XVII. Jahrhundert, dazwischen manche interessante historische Medaillons, sammt drei Stück Münzeprägen, Münzematrizen aus dem XV. Jahrhundert. Alle diese Gegenstände erscheinen in Kupferstichen, nebst erklärenden Text, mit ihren Legenden und Jahreszahl. Dem folgen die Siegelringe, 20 an der Zahl, auf drei Tafeln. Von besonderem archäologischen Werth dürften darunter sein die Ringe des Erzbischofs Lodomir von Gran und des Bischofs Alexander von Grosswardein, beide aus dem XIII. Jahrhundert. Der erstgenannte, ein grosser werthvoller Saphirstein, an der untern Fassung mit der Namens-Inschrift. Der zweite, dessgleichen ein Saphir-Intaglio, in feiner antiker Gravirung Helena darstellend, an der Randfassung mit der Umschrift des Namens. Mit einem Beispiele mehr für den Gebrauch der antiken Siegelringe im Mittelalter, wie bereits Melly und andere darauf aufmerksam gemacht haben. Die übrigen Ringe sind grösstentheils von historischem und heraldischem Interesse, mit Inschriften und Wappen.

4. Byzantinische Email-Goldplatten aus dem XI. Jahrhundert, ausgegraben zu Nyitra-Ivánka im Jahre 1860 bis 1861. Beschrieben von Dr. J. Erdy. Acht goldene Platten mit dem herrlichen Schmuck des byzantinischen Zellenschmelzes *(Email cloisonné)*: ohne Zweifel, wie die weiteren ausführlichen Nachträge der Redaction zu diesen Aufsatz darstellen, die Theile einer byzantinischen Kaiserkrone, und zwar der Kaiserkrone des Constantinus Monomachos oder seiner Mitregentinnen Zoe und Theodora, wie es die ebenfalls im angeführten Nachtrage die berichtigte Lesung der Inschriften ausser allen Zweifel setzt (siehe auch die Berichtigung der Druckfehler). Die erste Platte hat nämlich nebst der gekrönten Gestalt der Kaiserin Zoe, mit Schild und Scepter, die folgende Inschrift: ΣΩΗ ΟΙ ЄVCAIBAICTATH AVGuCTA, d. h. „Zoe die erhabene, herrliche Kaiserin oder Herrscherin. OI wäre hier blos der weibliche Artikel ή, geschrieben von einem ungebildeten Künstler, welcher οι, ῃ, ει, ν auf gleiche Weise ausspreehend, in der ortographischen Schreibung willkürlich verwechselte. So ist ε und AI, ω und ο hier überall eines für das andere geschrieben. Auf der zweiten Platte erscheint nebst der Figur des Kaisers, mit Krone, Scepter und der Mappa Ludorum in der Hand (auch ein Attribut des Herrschers, womit man in Circus zum Anfang der Spiele Zeichen gegeben hat) — die Inschrift: K$\overline{\text{ω}}$NCTÁNTINOC AVTOKPATOP (P) OMEON O MONOMAXO (C), d. i. „Konstantin Monomachos, Selbstherrscher der Römer. Die dritte Platte ähnlich der ersten, mit der Legende: ΘЄOΔ$\overline{\text{ω}}$PA ΠΙ ЄVCAIBECTATI AVΓuCTA, Theodora u. s. w., wie auf der ersten Platte. Die vierte Platte zeigt eine jugendliche weibliche Gestalt, mit Nimbus, wie auch die vorigen nimbirt vorkommen, und erhobener rechter Hand, in der Linken ein Kreuz haltend. Die Legende: Η ΑΛΙΘΗΑ, d. h. „die Wahrheit." Fünfte Platte (Abbildung Nr. 7) der Letzteren ähnliche Gestalt; die Hände auf der Brust gekreuzt, mit der Legende: ΗΤΑΠΙΝΟCΙΙ, ohne Zweifel ΗΤΑΠΙΝΟCΙC, d. h. *„humilitas"* die Demuth (ταπεινος bescheiden, demüthig, Aesch. Promet. ebenso bei Euripides, Platon, Xenophon, ταπείνοσις Demüthigung, Plut. Mor. u. s. w.). Die folgende sechste und siebente Platte (Abbildung Nr. 5 und 6) zeigt schwebende oder kniefallende Engel oder Genien, ohne Flügeln, mit erhobenen Band, die aber keine Inschrift haben. Endlich Platte acht, in der von den Übrigen abweichenden Form eines runden Medaillons, mit einem nimbirten Brustbilde, die Rechte zum △ Segen erhoben, die Linke eine Rolle haltend; mit der Legende Ⓐ ΑΝΔΡЄΑC, d. h. ἅγιος Andreas, heiliger Andreas. Wie gesagt: die Inschriften, die Bilder der drei Mitherrscher Konstantin, Zoe und Theodora, die allegorischen Figuren der Wahrheit und der Demuth, die Genien, so wie das Bild des heiligen Andreas, die Grösse der in der Abbildung in der Naturgrösse dargestellten Goldplatten, so wie ihre Form, mit der oberen halbrunden Endung, setzt es ausser allem Zweifel, dass es die Theile einer Krone, wahrscheinlich deren Kronenzinnen, Kronenspitzen gewesen sind, wie im Nachtrage der Redaction pag. 286 zum Aufsatz des Verfassers ausführlicher dargelegt ist, und die Muthmassung ausgesprochen wird, dass die Krone wahrscheinlich durch griechische Mönche nach Nyitra-Ivánka — wie der Name der Ortschaft andeutet — mitgebracht worden sind. — Der Aufsatz des Verfassers behandelt ausführlich die Geschichte und die Zeitbestimmung der auf den Kronenplatten genannten byzantinischen Herrscher; dem folgt eine sachgemässe Erörterung über die Arten des Emails; endlich eine Vergleichung mit den Emailen der ungarischen Krone, und die Angaben über ein zweites Exemplar dieser Krone. Die Goldplatten befinden sich dermalen in dem Schatz des ungarischen Nationalmuseums zu Pesth. Die Abbildungen sind theilweise in Gold- und Farbendruck ausgeführt.

5. Die in Ungarn gefundenen Alterthümer des Stein- und Bronzealters. Von Franz von Kubínyi senior. Der um die Forschung der Alterthümer Ungarns hochverdiente Verfasser gibt hier das Resultat seiner fast vierzigjährigen, mit beträchtlichen Geldopfern veranstalteten Forschungen und Ausgrabungen, wodurch er eine bedeutende Sammlung zusammengebracht hat, dessen grosser Theil aber bei der Verheerung der Russen in Losoner Comitat in Verlust gerathen und nur theilweise in getreuen Abbildungen erhalten ist, mit dem andern Theil aber bereits die Sammlungen des National-Museums bereichert wurden. Wir erhalten hier auf 33 Tafeln gegen 300 Gegenstände aus dem Steinalter und der Bronzezeit, die der Verfasser grösstentheils blos auf etlichen Orten seiner Umgegend gesammelt hat. Darunter sind Bronzegegenstände von ausnehmender Schönheit und Seltenheit. Am meisten interessiren dürfte darin die Auffindung mehrerer Gussorte, wo die Modelle, Erzmasse, die halbfertigen oder nichtgerathenen Gegenstände, die ofenartig ausgebrannten Erdplätze den Verfertigungsort der Bronzegeräthe verrathen. Beigegeben sind die Abbildungen der Gegenstände, der

Fundorte, der Durchschnitt der Brandplätze u. s. w. Der Text schliesst sich genau an die Abbildungen, gibt deren Beschreibung, ihre Masse und Fundorte an.

6. Beiträge zur ungarischen Ikonographie von Dr. Emerich Henszlmann. Der hier veröffentlichte erste Aufsatz bringt eine Zusammenstellung der Portraits des Matthias Corvinus. Es sind ihrer hier fünf in getreuen Kupferstich-Copien abgebildet, und zwar Nr. 1 von einem gleichzeitigen Goldmedaillon mit dem Bildnisse des Königs. Nr. 2 aus einem Missalcodex der Corvinischen Bibliothek, Eigenthum der Brüsseler k. Bibliothek, gemalt von der Florentiner Actavantes ab Actavantibus. Nr. 3 von der Marmorstatue der Ambraser-Sammlung. Nr. 4 nach einem Gemälde von Peuer. Nr. 5 von dem Kasehauer Altarbild des Wohlgemuth. Alle diese Abbildungen vergleicht der Verfasser unter sich und mit der gleichzeitigen Beschreibung des Königs, und entscheidet sich nach umsichtiger kritischer Prüfung für das Nr. 3 angeführte, als das am meisten ähnliche Portrait des Königs. Wir machen auf die gründlichen Studien des Aufsatzes besonders unsere Historienmaler aufmerksam.

7. Backsteinbaudenkmale Ungarns von Arnold von Ipolyi. Es frägt sich, ob Niederungarn einstens monumentale Bauten besass, wie es die vielen historischen Daten und Ruinen ausser allen Zweifel setzen. Wenn dies der Fall, so konnten es in den weiten Stein bedürftigen Niederungen des ungarischen Flachlandes nur Backsteinbauten sein. Indem der Verfasser in seinen ausgedehnten und vielseitigen Nachforschungen keine Denkmale des monumentalen Backsteinbaues, — wie dieser in vielen gleichartigen Gegenden Europa's von Italien an bis an das baltische Meer im Aufschwung gewesen — in Ungarn auffinden konnte, entdeckte er endlich deren einige Spuren in etwelchen gothischen Kirchen des Szaboleser Comitats, wie in Bos, Kárasz, Nyíregyháza, wo besonders viele farbige Ziegel in den Bau erscheinen. Es schliesst sich der Aufsatz in seinen Untersuchungen besonders an die Forschungen Kugler's, Minutoli's und Essenwein's. Eine Tafel gibt die Muster dieser Backsteinbauten.

8. Silberner Pocal mit ungarischer Inschrift aus dem XVI. Jahrhundert von Grafen Johann von Eszterházy. Es ist eine theilweise in Silber getriebene Trinkschale, daran die mittelalterliche und noch spätere Kunstübung zu ersehen, wie an ähnlichen Gefässen antike Gold- und Silbermünzen mit Kaiserbildern und anderen Darstellung als Zierde eingelegt wurden. Die Abbildung erscheint in einem im Text gedruckten Holzschnitt.

9. Eine Handschrift über die Architectur, angeblich von dem Baumeister des Königs Matthias Corvinus. Von Dr. E. Henszlmann. Die Angabe, dass diese interessante Handschrift, in dem Besitze des Grafen Edmund von Zichy, von dem Baumeister des Königs Matthias herrühre, erweist sich bei deren näheren Betrachtung als ein antiquarischer Betrug. Immerhin ist die Handschrift in mancher Hinsicht beachtungswerth. Es ist theilweise ein architektonisches Album eines italienischen Baumeisters, das nacheinander mehrere Besitzer hatte, und theilweise auf einer italienischen Sonetten-Sammlung eines unbekannten Verfassers, auf deren reingebliebenen oder darauf gehefteten Blättern veranstaltet wurde. Das frühere Datum, welches darin vorkommt, ist das Jahr 1489, das spätere 1545. Die Sonetten sind wahrscheinlich aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, im venetianischen Dialekt und in der Art der Dichtungen Mattei Buons, Eririo's und Molza's geschrieben. Der architektonische Theil besteht aus Copien und Entwürfen in Sepiazeichnungen verschiedener antiken Säulen, Pfeiler, Architrave, Gesimse und Ornamente, Thier- und Menschen-Figuren u. s. w. Darunter Alphabete aus Dürer's „Underweysungen", dann ausgeschnittene Kupferstiche von Andrea Suan's zwei Pfeiler, etwelche Copien Andrea Mantegna's. Dazwischen sind architektonische Aufsätze und geometrische Abhandlungen. Die ersteren theilweise nach Vitruv geschrieben, haben auch Bemerkungen über die christliche Architectur. Interessant sind die Stellen über die Proportionen in der Architectur, die von den Verhältnissen des menschlichen Körpers hergeleitet werden. Man begegnet darin auch manchen örtlichen und historischen Aufzeichnungen, wie die Angaben über den Einsturz der venetianischen Staatsbauten des Sansovino im Jahre 1545. Eine andere Stelle weist auf die Adresse zweier Architekten in Urbino: Quando andate a Urbino, dimandate di Francesco et Giorgio da siena architetore di chao, di sua bufjegho. Alle Theile sind durch den Verfasser des Aufsatzes Dr. Henszlmann genau beschrieben, und besonders jener über die Proportionen in der Architectur verglichen mit jenen des menschlichen Körpers, wird, wie es sich von dem Verfasser der „Theorie des proportions dans l'Architecture" erwarten lässt, eingehend erörtert.

10. Römischer Inschriftsstein in Leseneze-Tomaj von Dr. Römer. Ein neu entdeckter, bereits im Nationalmuseum befindlichen Votivaltar, mit Basreliefs. Merkwürdig als Beitrag für eine neuere Station der Legio I. Adjutrix.

11. Wappen des Königs Matthias Corvinus an dem Rathhause zu Breslau und Görlitz von Dr. Wenzel, mit deren Abbildung auf einer Tafel. Bemerkenswerth ist dabei die gleichzeitige Aufzeichnung über den Lohn und die Dauer der Arbeit; wie nämlich das Wappen in Görlitz im Jahre 1488. „Die ersamen Burgermeister und Rathman dysser Stad haben zu eren dem allerdurchleuchtigsten grossmechtigsten fursten und Herrn Mathie zu Ungarn (folgen die übrigen Titeln) ein Steinmetzen in ein wergstueke zu hawen vordieget, der denne ein jar weniger funff wochen daran ge erbit, also dass sie im alle wochen einen hung. gulden zu lohne gegeben haben" etc.

12. Mittelalterliche Taufsteine mit der Jahreszahl und dem Wappen Ungarns von Arnold von Ipolyi. Es werden in dem Aufsatze mehrere Beispiele derart Taufsteine zusammengestellt, und auf ihre Bedeutung in Betreff der Chronologie unserer Bauten hingewiesen. Beigegeben sind drei in dem Text gedruckte Holzschnitte, mit der Jahreszahl und dem Wappen.

13. Es folgt von dem Redacteur Arnold von Ipolyi „Archäologisches Repertorium für Ungarn." Es ist nämlich der Zweck des archäologischen Comités, nicht nur die Erforschung und Beschreibung der vaterländischen Alterthümer, sondern vorläufig auch die Zusammenstellung und Sichtung des literarischen Materials darüber in einem kritischen raisonnirenden Repertorium, worin alle bis jetzt erschienenen Beschreibungen und Aufsätze über ungarische Alterthümer planmässig aufgeführt werden; bei einem jeden Gegenstand mit kurzen Nachweisungen über dessen frühere Beschreibungen, mit den nöthigen Berichtigungen und Ergänzungen. Die erste Mittheilung hier ist dem ersten Jahrbuch der k. k. Central-Commission entnommen, woran sich die Ergänzungen und Berichtigungen anschliessen.

14. Ein anderer permanenter Aufsatz der archäologischen Mittheilungen, ebenfalls vom Redacteur Ipolyi, bildet die „archäologische Chronik." Nämlich die Aufzeichnung der Funde und die Verhandlungen des archäologischen Comité's in Betreff der Erhaltung und Sicherstellung archäologischer Funde. Es kommen in dieser ersten Mittheilung 263 Fälle von verschiedenen Funden und Entdeckungen, nach deren Orten verzeichnet vor, welche in den letzten Jahren entweder dem Nationalmuseum zugekommen, oder der Akademie eingesendet, oder etwa blos angemeldet und mitgetheilt worden sind; so wie jene, auf welche das Comité durch die Tagespresse aufmerksam gemacht wurde, welche dann hier nach Bedürfniss besprochen und erklärt werden. Dem folgen ausführliche Namen und Sachregister, und Anzeige der im Gebiete der Archäologie in Ungarn neuestens erschienenen Werke, und zwar:

„Deákmonostori román basilika“, d. h. die romanische Basilica zu Deákmonostor aus dem XIII. Jahrhundert Von Arnold von Ipolyi. Mit Aufnahmen und Zeichnungen von J. Lippert. Sechs Tafeln in Lithographie und Farbendruck.

„Körépkosi Épitészet“, d. h. die mittelalterliche Baukunst von Emerich Henszlmann.

Bakony. Természet rajzi és régesreti várlat, d. h. der Bakonyer-Wald in archäologischer Hinsicht von F. Römer.

Győri történelmi és régepeti füretek, d. h. Raaber historische und archäologische Hefte von Ráth und Römer, mit den archäologischen Aufsätzen: Römische Alterthümer aus dem Raab-Martinsberger Museum. Die gothische Monstranz zu Német-Jahrndorf. Ältere Kirchenbaudenkmale. Die romanische Kirche in Bossvár. Das romanische Portale zu Bánhida. Die romanischen Sculpturen in Tarján. Eine Büste des Königs Matthias. — Der Raaber Dom. Ein römischer Sarkophag in Raab. Eine Casel des Königs Matthias. Römische Funde in Szőny. Der romanische Kelch in der Kirche zu Bőny. Wappen der Familie Békóssy aus dem XIV. Jahrhundert. Das alte Siegel der Gemeinde von Csikvánd.

Körépkori emlékszeni épitészet magyarországon, d. h. der mittelalterliche Monumental-Bau in Ungarn von Arnold von Ipolyi.

Das erste Heft des III. Bandes der in Zukunft Heftweise in Klein-Folio erscheinenden archäologischen Mittheilungen enthält die Beschreibung der romanischen Kirche in Bény, die bereits in einer Übersetzung in den vorgehenden Heften der Mittheilungen der Central-Commission erschienen ist. Die folgenden Hefte enthalten einen Aufsatz von Dr. Römer über die römischen Castelle Pannoniens: die Beschreibung der gothischen Pfarrkirche zu Klausenburg in Siebenbürgen von Grafen Johann von Eszterházy. Ungarische Reliquiarien, das Cranium des heil. Ladislaus und Stephanus von Arnold von Ipolyi u. s. w., die wir seiner Zeit anzeigen werden.

Wir wollen nur noch darauf hier aufmerksam machen, dass das archäologische Comité der ungarischen Akademie in Pesth geneigt ist, allen archäologischen Vereinen ihre Publicationen gegen Austausch ihrer Schriften zu bieten; wie es bereits den ihr bekannten namhafteren archäologischen Vereinen und Unternehmungen, etwa 50 an der Zahl, direct den Antrag gestellt hat. Jene Vereine und Unternehmungen der Art, an welche der Antrag nicht ergangen, oder denen er nicht zugekommen wäre, und im Austausch mit ihren Schriften zu treten geneigt sind, wollen sich an die ungarische Akademie der Wissenschaften in Pesth wenden.

I—i.

Bibliographie.

Bock Fr., Katalog der Ausstellung von neueren Meisterwerken mittelalterlicher Kunst. Aachen, 1862. I. Heft.

Bulletino del instituto di corrispondenza archeologica Nr. 10 und 11. October und November 1862.

E. Hübner. Alterthümer in Portugal. — Filippo Gori. Ausgrabungen von Volterra. — Cavedoni. Über eine lateinische Münze von Halaesa Archonidia in Sicilien. — H. B. Vulcentinische Malereien.

Dawis. Ruined cities within Numidian and Carthagini anterritories. I. Bd. London 1863.

Historischer Verein für Nassau. Wiesbaden 1862.

Urkundenbuch der Abtei Eberbach im Rheingau. I. Bd. 3. Heft. Im Auftrage des historischen Vereins für Nassau herausgegeben von Dr. K. Rossel. — Denkmäler aus Nassau. 3. Heft. — Die Abtei Eberbach im Rheingau. 2. Lieferung. Die Kirche. (Mit 5 Tafeln.)

Jungbluth F., Die Restauration des Aachner Münsters. Aachen, 1862. I. Heft.

Mittheilungen des historischen Vereines für Krain. Jahrg. 1862. Red. Aug. Diemitz.

Hitzinger. Zur Geschichte alter Glocken in Krain.

Leinmüller: Ein römischer Votivstein zu Mallenaz in Krain. S. 97.

Leinmüller: Ein Silberdenar der Familie „Aemilia“.

Oberbairisches Archiv für vaterländische Geschichte XXII. Bd. I. Heft.

Jos. v. Hefner. Die römische Töpferei in Westerndorf.

Organ für christliche Kunst, herausgegeben und redigirt von Fr. Baudri zu Cöln. XII. Jahrg.

Weyden E., Rückblicke auf Cölns Kunstgeschichte (Nr. 23 und 24.) — Aus Hildesheim. (Nr. 23.) — Die Ausgrabungen zu San Clemente in Rom. (Nr. 23 und 24.) — Die Engel auf Grabdenkmälern. (Nr. 23.) — Das Taufbecken im Dome zu Hildesheim. (Nr. 24.)

XIII. Jahrgang, 1863.

Das erzbischöfl. Diöcesan-Museum in Cöln. (Nr. 1.) — Weyden Ernst. Rückblicke auf Cölns Kunstgeschichte. (Nr. 1 und 2.) Der Grabtempel in seinen Bezügen zur historischen Kunst besonders zum Cölner Dome. (Nr. 1 und 2.)

Potthast Aug., Bibliotheca historica medii aevi. Wegweiser durch die Geschichtswerke des europäischen Mittelalters von 375—1500. Vollständiges Inhaltsverzeichniss zu den „Acta sanctorum“ der Bollandisten. Anhang: Quellenkunde für die Geschichte der europäischen Staaten während des Mittelalters. 3 Th. Lex. 8. Berlin, Kastner u. Comp.

Rawlinson, The five great monarchies of the ancient worldor the history geography and antiquities of Assyria Babylonia Chaldaea Media and Persia. I. Bd. London, 1863.

Revue de l'art chrétien, dirigé par M. L'abbé J. Corblet. VI. Année. Paris, 1862. No. 7—12.

Ch. de Linas, Les Sandales et les Bas. (Nr. 7, 9, 10, 11.) — Raymond Bordeaux, Des Voûtes en bois et le leur réparation (Nr. 7.) — F. D'Ayzac: Zoologie mystique: l'Antilope. (Nr. 7.) — Pardiac. Pélerinage de Compostelle. (Nr. 7, 9, 10.) — Th. Lejeune. Tableau sculpté de l'église de Famillenreux. (Nr. 8.) — J. Corblet. L'architecture du XII. siècle en France et en Belgique. (Nr. 8.) — A. Asselin et C. Dehaisnes, Recherches critiques sur Jean Bellegambe et son oeuvre. (Nr. 8 et 9.) — A. Schaepkens, Ivoire sculpté du trésor de l'église de Tongres. (Nr. 9.) — R. P. Dassy, Sarcophage Nr. 7, du musée de Marseille: Jesus docteur. (Nr. 10.) — Cochet, Nouvelles remarques sur la découverte du coeur de Charles V. dans la Cathedrale de Rouen. (Nr. 10.) — A. Schaepkens. Tombeau de Waleram III. à l'église de Roldue. (Nr. 10.) — Corblet. I. Grandes découvertes historiques relatives à saint Jean-Baptiste et aux Evangelistes. (Nr. 11.) — Dupré Sainté Cécile glorifiée par les arts. (Nr. 11.)

Sighart Dr. J., Geschichte der bildenden Künste im Königreiche Baiern von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit vielen Illustrationen. (In 2 Abtheilungen.) München, 1863.

Viollet-Le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture Française du XI. au XVI. siècle. Paris, 1862. Livraisons 179—189.

Enthält die Artikel: Lierne, limon, linçoir, linteau, lit, loge, lucarne, lunette. — Marchiconlis, maçonnerie, main-courante, maison, manoir, marbre, meneau, menuiserie.

Zeitschrift des Vereines für Lübeck'sche Geschichte und Alterthumskunde. 2. Bd. 1. Heft.

Wehrmann. Verzeichniss der im Jahre 1530 aus den Kirchen weggenommenen und an die Tresse gebrachten Gegenstände. K. Klug. Die heidnischen Steinbauten zu Waldhausen und Blankensee.

Zeitschrift für die Geschichte und Alterthumskunde Ermlands Herausgegeben von Eichhorn. 3. Heft. Mainz, 1862.

v. Winckler. Die Vesten der Vorzeit im Ermlande.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jedes Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Ost. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Ost. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Ost. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

No. 4. VIII. Jahrgang. April 1863.

Das englische Haus im Mittelalter.

Von Jakob Falke.

Nach Thomas Wright, A history of domestic manners and sentiments in England during the middle ages. London 1862.

Dieses Buch hat zwei Seiten, eine culturgeschichtliche und eine archäologische. Wenn wir hier die Leser der „Mittheilungen“ mit ihm bekannt zu machen wünschen, so versteht es sich von selbst, dass wir dabei seinen archäologischen Inhalt im Auge haben, vorzugsweise, müssen wir aber sagen, denn beide Seiten sind so mit einander verwachsen, dass sie sich nicht durch einen scharfen Schnitt zertheilen lassen.

Gerade so ist es auch dem Verfasser ergangen. Seine Absicht war, seinen Landsleuten ein Bild von dem Leben ihrer Vorfahren vorzuführen. Er wollte erzählen, wie sie sich häuslich eingerichtet, wie sie gegessen und getrunken, wie sie sich unterhalten haben, und wollte dabei, um der Anschauung des Lesers zu Hilfe zu kommen, seine Erzählung durch getreue Abbildungen unterstützen. Seine Aufgabe war demnach, wie wir in Deutschland sagen, eine culturgeschichtliche. Dabei ist nun aber, wie es in der Sache lag, ein sehr reiches und interessantes archäologisches Material mit zu Tage gefördert worden, wenn wir nämlich Archäologie als die Kenntniss oder Wissenschaft von den gegenständlichen Dingen der Vergangenheit auffassen. Dies Material ist um so schätzenswerther, als es der bis jetzt weniger erforschten weltlichen Seite des Lebens angehört. Zunächst liegt dasselbe in den Abbildungen, deren über dreihundert, davon die meisten Miniaturen entnommen sind, als einfach, aber trefflich und treu ausgeführte Holzschnitte in den Text eingedruckt sind. Dann aber gewährt auch die Erzählung, die auf einer Sammlung zahlreicher, allen möglichen Werken und Schriften entnommener Notizen beruht, viele interessante Angaben zur Erklärung und Geschichte der Gegenstände.

Diese Gegenstände sind von sehr mannigfacher Art und verbreiten sich über das ganze bürgerliche Leben. Wir können z. B. die Trachten durch den ganzen Zeitraum von den Angelsachsen an bis zum XVII. Jahrhundert fast in allen Ständen und Classen verfolgen. Daran schliessen sich Pferdegeschirr, Wagen, Karren und Sänften. Wir haben ferner die Geräthe zur Jagd und zu sonstiger Unterhaltung, Schach- und Brettspiele, Ball, Kreisel und Kegel u. dgl. mehr, Gerichts- und Strafinstrumente, Schreibgeräth, Malerapparat, Spinngeräth und Webestuhl, Messer und Scheren, so wie alles, was sich auf Tisch und Tafel bezieht. Wir haben das alles in diesem Buche, wenn wir es auch von verschiedenen Bildern oder aus verschiedenen Stellen im Text uns zusammen suchen müssen.

Ein ganz besonderes Interesse gewährt aber die Darstellung des Wohnhauses, sowohl was das Gebäude wie seine Ausstattung betrifft, und kaum dürfte die Geschichte desselben mit allen Beziehungen auf das Leben und die Zeitverhältnisse, wodurch erst das rechte Licht entsteht, schon so im Detail behandelt worden sein. Bekanntlich ist das ein Gegenstand, der für das Mittelalter seinen Historiker noch nicht gefunden hat, ja noch lange nicht genug erforscht zu sein scheint, um sich zu einer ausgeführten, umfassenden Monographie zu eignen. Demnach ist uns dieser Beitrag, in welchem wir die Entwickelung des englischen Hauses verfolgen können, sehr willkommen, und um so lieber greifen wir ihn als Gegenstand einer besonderen Arbeit heraus, indem wir die durch den übrigen Inhalt des Buches zerstreuten Bemerkungen des Verfassers in Verbindung bringen, als einerseits das Buch wohl nicht in eines Jeden Hände kommt, der sich für diesen wichtigen

Gegenstand interessirt, und andererseits das englische Haus von der altgermanischen Grundanlage seinen Ausgang nimmt und sich von dem Gang des Wohnhauses im übrigen ehristlichen Abendlande nicht allzuweit entfernt. Nur Eines hätten wir wohl noch vom Verfasser gewünscht, dass er uns nämlich auch in die feste Burg hinein geführt und uns dort die höchst bedeutenden Modificationen nachgewiesen hätte, welche durch die kriegerischen Zwecke der friedlichen häuslichen Einrichtung auferlegt worden waren. Allein er unterlässt es vollständig, sei es, dass er sich scheut in seiner Darstellung friedlicher Dinge den Krieg zu berühren, oder dass er die Burgeinrichtung für bekannter hält, wie es allerdings wohl der Fall ist. Wir unsererseits werden uns nicht enthalten, dann und wann einen vergleichenden Blick in die Burg hinein zu werfen.

Zweierlei Eigenthümlichkeiten hatte die altgermanische Wohnung. Erstens war es das Bedürfniss einer grossen Halle oder eines Saales, das aus der Sitte der Gefolgschaften, aus dem Verhältniss des Häuptlings oder nur des Familienhauptes zu seinen Anhängern und der darin begründeten ausgedehnten Gastlichkeit nothwendig hervorging. Die zweite Eigenthümlichkeit war die Zerlegung der ganzen Wohnung in so viele Gebäude, als Räume nothwendig waren, wonach die Halle ein Haus für sich bildete, ein anderes das Schlaf- und Wohngemach, ein drittes der Stall u. s. w., so dass man eigentlich nicht von einem Hause, sondern nur von einer Hausanlage reden kann. Jedes Gebäude besteht nur aus einem Erdgeschoss und bildet mit seinen vier Wänden nur einen einzigen Raum. Das Ganze pflegte von einem Pfahlgraben oder einem Erdwall umschlossen zu sein, der in den unruhigen Zeiten zur Vertheidigung eingerichtet werden konnte. Die Halle war das Hauptgebäude und nahm den vorragenden Platz ein. So finden wir die „Höfe“ der Franken unter den Merovingern, trotzdem sich dieselben auf romanisirtem Boden niedergelassen hatten, so auch noch die Pfalzen Karl des Grossen. Eben so beginnen auch die Angelsachsen ihre Niederlassungen in England und dasselbe System behalten sie die ganze Zeit ihrer Herrschaft bei, ungeachtet sie auf römische Häuser und Paläste stiessen, welche sie aber, wenn anders sie dieselben benutzten, da sie zu ihrer staatlichen Einrichtung nicht passten, jedenfalls für sich umänderten.

Wir sind so glücklich, von den Angelsachsen ein Heldengedicht in ihrer eigenen Sprache, den Beowulf, übrig zu haben, das, wenn es auch in seiner gegenwärtigen Gestalt erst während des Aufenthalts in England entstanden sein sollte, doch vollständig noch in den Urverhältnissen der norddeutschen Heimat wurzelt und uns die Urzustände dieses Stammes erkennen lässt. Vergleichen wir mit seinen Angaben über das Haus und die Hauseinrichtung spätere Nachrichten der angelsächsischen Zeit und einzelne Miniaturen, daran England für diese frühe Periode reicher ist als ein anderes germanisirtes Land, so können wir uns ein ziemlich deutliches Bild machen, da die schriftlichen Nachrichten wie die Miniaturen noch genau mit den Angaben im Beowulf übereinstimmen und so zugleich die Zähigkeit der Angelsachsen im Festhalten ihrer germanischen Sitten nachweisen.

In diesem Gedichte lässt sich der König Hrothgar einen stolzen königlichen Sitz erbauen, eine „grosse Methhalle“, wie es heisst, mit einem grossen Thor, zu welchem einige Stufen hinaufgeführt zu haben scheinen, überhaupt ein hohes, luftiges Haus, das oben Zinnen trug, „curved with pinnacles“, wie der Verfasser das Wort „horn-geáp“ erklärt. Deutsche Übersetzer geben aber diesen Ausdruck mit „gehörnt“ wieder und nicht ohne bildliche Bestätigung, die wir alsbald werden kennen lernen. Diese Halle machte der König fest von aussen und innen mit eisernen Banden und Klammern und schmückte das Dach selbst mit Gold, dass es dem Beschauer einen wundervollen Anblick darbot. Aus den eisernen Banden erkennen wir schon, dass die Wände von Holz waren und das musste in der That das eigentliche Baumaterial der Angelsachsen sein, denn wir finden überall erwähnt, dass der Zimmermann derjenige ist, der das Haus erbaut, sowohl im Sinne eines Architekten wie des Werkmannes. Ferner liess Hrothgar in der Halle einen bunten Boden machen, wohl von mannigfachen Thonfliesen, und die Wände mit goldgeschmückten Teppichen behängen, die also schon auf dem Wege des Handels oder der Beute zu den Angelsachsen gekommen sein müssen. Rings um die Wände liefen auf der inneren Seite Bänke herum, mit Ausnahme der Seite, wo des Königs auserwählter und erhöhter Platz stand, der Hochsitz, oder wie er im Norden heisst, die Brücke. Einen Kamin hatte die Halle nicht und das Feuer musste an beliebiger Stelle auf dem Boden angemacht werden. Die Schlafzimmer oder Schlafgebäude — sicherlich waren es mehrere, eines für die königliche Familie, eines oder mehrere für die stehenden Hofleute und die Dienerschaft — lagen abgesondert und so ferne, dass ein grosser Kampflärm, der sich einst nächtlich in der Halle erhob, vom Könige und der Königin und den Hofleuten in ihren Wohngebäuden nicht gehört wurde. So war es auch mit den übrigen Gebäuden. Das Ganze war von einem Erdwall umschlossen, durch den ein Thor auf die Halle zuführte.

Mit der Kenntniss dieser Einrichtung finden wir uns in allen angelsächsischen Erzählungen in Bezug auf die Örtlichkeit leicht zurecht, denn sie blieb in der Hauptsache unverändert. Dies wird bestätigt durch ein höchst interessantes Miniaturbild, auf dem wir bald orientirt sind, wenn wir uns durch die Fehler in der Perspective nicht irren lassen. Es gehört einem Manuscripte des IX. Jahrhunderts an. In der Mitte (s. S. 13, Nr. 12) sehen wir hoch vorragend die Halle und vorne in dem grossen Thor auf Stufen den Herrn des Hauses und die Frau stehen, wie sie Brot

und Fleisch an die Gruppen der Armen herum vertheilen. Zur Linken befinden sich mehrere Gebäude; aus dem einen treten Krieger heraus, es ist die Wohnung des bewaffneten Dienstgefolges. Vor einem andern steht eine Frau und bekleidet Nackte und wir schliessen daraus auf das Frauenhaus. Zur Rechten sehen wir ein Gebäude, das uns durch ein Kreuz auf dem Giebel als die Capelle bezeichnet wird, denn wir sind mit dem IX. Jahrhundert schon eine gute Weile in der christlichen Zeit, ohne dass durch die neue Lehre im äusseren Leben eine wesentliche Veränderung hervorgerufen wäre. Doch einige Neuerungen müssen wir anerkennen. Die Halle nämlich zeigt auf der hinteren Seite eine Art gekuppelten Thurm und vorne scheint sie im Halbrund abzuschliessen und ein entsprechendes Dach zu tragen, das auf seiner Spitze einen Hirschkopf mit ragendem Geweih zu erkennen gibt. Hier haben wir die bildliche Bestätigung für die „gehörnte Halle", deren wir vorhin gedacht haben, und zugleich das Beispiel einer allgemeinen nordischen Sitte, die sich noch heute auf Bauerhäusern erhalten hat, wenn auch der Hirschkopf einem Pferdekopf oder irgend einer anderen Gestalt hat weichen müssen. Die Dächer scheinen mit Hohl- und Plattziegeln gedeckt zu sein, auch dürfen wir aus der Zeichnung schliessen, dass der untere Theil der Wände aus Ziegelbau besteht, der obere dagegen aus Holz. In diesem oberen Theile befindet sich eine Reihe sehr kleiner Fenster, die nur wie eingeschnittene Löcher erscheinen und auch wohl nicht viel besser waren, denn der Angelsachse hat kein eigenes Wort für Fenster, sondern sagt dafür „Augenloch" oder „Augenthür", woraus wir auf die Kleinheit schliessen mögen. Natürlich waren sie nur mit Klappen verschlossen und schon das muss als eine Besserung betrachtet werden.

Es ist uns auch auf diesem Bilde ein halber Blick in das Innere gestattet, aber wir sehen nichts als aufgeschlagene Vorhänge statt der Thüren und hinter ihnen von oben herabhängende runde Lampen, die so gestaltet sind, dass der Docht in ihnen schwimmen musste. Aus dem Beowulf und anderen Erzählungen erhalten wir noch einige Angaben über die innere Ausstattung. Wie schon angedeutet, gab es keinen Kamin, den die Holzwände nicht duldeten. Die grossen Speisetische für die ganze Gesellschaft waren nicht stehend, sondern wurden aufgeschlagen und nach dem Mahle auseinander genommen und bei Seite gestellt. Anders war es mit den Bänken, auf denen zur Nachtzeit oft zahlreichen Gästen das Lager bereitet wurde. Auch der Hochsitz war stehend. Eine Abbildung, die uns erhalten, zeigt, dass schon einige Kunst an ihn verwendet wurde. Es ist eine breite Bank, die für drei — so viele Personen sitzen gerade darauf — oder auch vier bequemen Platz bietet. Die fensterartig verzierte Rücklehne steigt gerade auf, ziemlich hoch über die Köpfe der Sitzenden; die Seitenlehnen bilden grotesk geschnitzte Thierfiguren. Die Gäste, die gerade beim Trinken sind, sitzen auf schwellenden Polstern. Neben diesem Sitzgeräth finden sich einzelne Stühle mit Lehnen noch in anderen sehr verschiedenen Formen. Solche Stühle sind immer als Ehrensitze zu betrachten. Die Halle hatte keinen Plafond und somit sah man das Dach offen über sich; dasselbe war auch zuweilen durch Säulen gestützt, wenn die Halle eine grosse Breite hatte.

In dem eigentlichen Wohn- und Frauenhaus, welches dem Herrn und der Frau zum Schlafgemach und der Familie überhaupt zum Aufenthalte diente, gab es stehende Tische, viereckige sowohl wie runde, deren Beine die Abbildungen auf den Miniaturen wohl säulenartig verziert oder auch in Gestalt gekrümmter Delphine zeigen. An solchen Tischen wurde auch das Familienmahl eingenommen. In angesehenen Häusern standen die Betten in diesem Gemach unter kleinen auf Säulen ruhenden Dächern, von denen Vorhänge herabfielen, die man um die Säulen winden, zurückschlagen oder ganz herunterlassen konnte, wodurch dann das Bett vom übrigen Raum getrennt war und nicht gesehen wurde. Das Bettgestell war gewöhnlich ein vierseitiger, mit einem Strohsack gefüllter hölzerner Kasten, dessen vier Eckpfosten mit Knäufen verziert waren; zuweilen geht aber auch das Kopfende phantastisch in die Höhe.

Aus der ganzen Anlage und Einrichtung der angelsächsischen Wohnung erkennen wir, dass ein eigentliches Familienleben wohl noch kaum existiren kann, oder dass es wenigstens gänzlich hinter dem öffentlichen Leben des Mannes zurücksteht. In diese Anlage bringen die Normannen eine wichtige, folgenreiche Veränderung, indem sie die zerstreuten Gebäude an einander legen und allmählich auch unter einem Dach vereinigen und zu einem künstlerischen Ganzen gestalten. Dies geschah aber wohl weniger aus dem Grunde, weil sie schon ein geschlosseneres Familienleben hatten, als weil die kriegerischen Zustände, das Verhältniss zu ihren Unterworfenen erst in der Normandie, dann in England sie zwangen, behufs leichterer Vertheidigung mit ihrer Behausung auf engeren Raum zusammen zu gehen, und sodann, weil sie mit ihrer künstlerischen Befähigung leichter den Anforderungen des neuen Bauplanes genügen konnten. An das Zusammendrängen des Hauses knüpft sich dann allerdings auch ein innigeres Zusammenschliessen der Familien, jedoch, in dem modernen Sinne genommen, erst gegen den Ausgang des Mittelalters, denn in der ganzen ritterlichen Zeit muss die Familie vor der Gesellschaft zurückstehen. Man kann sagen, das Leben in der ritterlichen Halle ist kein so öffentliches oder politisches mehr wie in der altgermanischen Halle, aber doch schliesst es eine viel zu grosse Freundschaft und eigentlich die ganze Standesgenossenschaft in sich, um trotz der Burgeinsamkeit ein Zurückziehen auf die Familie zu gestatten oder wenigstens zur Regel werden zu lassen. Derselbe Geist beherrscht auch, so weit wir erkennen

können, die bürgerlichen Classen, d. h. die wohlhabenderen, welche vermögend sind, sich nach den Anforderungen der Zeit und ihres Standes einzurichten. Auch bei ihnen treten die Bedürfnisse und Forderungen der Familie vor denen der Genossenschaft in den Hintergrund, und wenn sie den letzteren nicht im eigenen Hause genügen können gleich dem reichen Baron, so genügen sie ihnen gemeinsam im Hause der Zunft.

Die Veränderungen, welche durch die Normannen kamen, sind wohl klar, aber doch nicht gerade einfach, weil zuerst in einer Übergangs- und Verschmelzungsperiode, wie das Jahrhundert war, welches der Eroberung folgte, das Alte und das Neue noch neben einander herzugehen und gewissermassen versuchsweise verschiedenartig mit einander verbunden zu werden pflegen, sodann aber auch, weil die Normannen in England mit zwei verschiedenartigen Bauplänen auf den Schauplatz traten, einem kriegerischen und einem friedlichen.

Was zunächst den ersten, den kriegerischen Bauplan betrifft, den der Verfasser unseres Buches gänzlich von seiner Darstellung ausschliesst und den auch wir nur vornehmen, um uns die allgemeinen Verhältnisse klar zu machen und sodann ihn ebenfalls in seiner Fortentwickelung bei Seite zu lassen, so geht auch er von den altgermanischen Elementen aus, von der Halle, dem Frauenhause u. s. w., aber was das Eigenthümliche ist, er legt sie nicht neben einander, sondern über einander. Die Noth des Krieges, die stete Furcht eines plötzlichen Überfalles von Seiten der Unterworfenen zwangen den normannischen Baron sich für alle Fälle zu sichern und sich auf einen möglichst kleinen, festen Kern oder Punkt zurückzuziehen, nämlich auf einen Thurm. Dieser musste nun alle Räume enthalten, deren der Besitzer bedurfte, ein Vorrathshaus und eine Küche, die im Erdgeschosse Raum fanden, eine grosse Halle, die den ersten und auch den zweiten Stock einnahm und einem Theil des bewaffneten Gefolges Lager gewährte, und endlich im dritten Stock die Familienwohnung, so dass er alsbald riesige Dimensionen annehmen musste und eine vollkommene Burg für sich war, wenn auch Nebengebäude herum lagen und von Ringmauern und Gräben eingeschlossen waren. Die Anlage erhielt den Namen Donjon, Dungeon, von einem keltischen Worte, und muss als eine specifisch normannische, in ihren Bestandtheilen selbst germanische betrachtet werden, sollte es auch richtig sein, dass erhaltene Römerthürme zuerst dazu benützt wurden oder auf die Idee gebracht haben. An diesem Thurmbau, der sich in drei, vier Stockwerken aus dicken Mauermassen erhob und die Thüren- und Fensteröffnungen und die Gänge in der Mauerdicke überwölbt hatte und dessen Halle wohl selbst durch einen breiten Bogen getheilt war, hatten die Normannen gelernt, Baumeister zu sein. Sie waren bereits Künstler, als sie nach England hinüber gingen. An ihn knüpft sich nun der folgende englische Burgenbau an, da die Verhältnisse gleich lagen und die normannischen Barone aufs Neue als Eroberer auftraten, nur dass er sich alsbald zu erweitern und mit der Ausbildung des romanischen Kunststyls reichere Gestaltung und kunstmässigeren Schmuck anzunehmen begann.

Bei der grossen Vollendung und der geschlossenen Gestaltung, die der Donjon bei seinem Übergange nach England zeigt, ist es auffallend, dass er auf die Entwickelung der Friedenswohnung fast gar keinen Einfluss zu üben scheint, vielmehr seinen Gang für sich allein geht. Wir sagen Friedenswohnung, nicht bürgerliche, weil wir eben sowohl den Adel wie den Bürger im Sinne haben, denn nicht jeder Adelige hatte eine befestigte Burg und viel weniger noch in England als z. B. in Deutschland. Die Weiterbildung des Hauses knüpft, wie das schon angedeutet worden, viel directer an die altgermanische Grundanlage an.

Den Anstoss dazu gaben die Normannen, als die Angelsachsen auf einen Punkt der Cultur angekommen zu sein schienen, wo ihnen der Fortschritt nicht weiter gelingen wollte. In ihrer nordischen Heimath hatten die Normannen ebenfalls nichts anderes gekannt als die altgermanische Behausung, die zerstreuten, nur ebenerdigen Einzelgebäude, um die Halle gruppirt. Aber schon auf französischem Boden müssen sie davon abgegangen sein und zwar in doppelter Weise, einmal, indem sie einen Theil der Nebengebäude an die Halle anlehnten, und zweitens, indem sie über derselben ein Geschoss erbauten, den Söller. Wie weit diese zweite Veränderung schon in der Normandie durchgeführt war, lässt sich freilich schwer angeben, aber ihre Möglichkeit ist nicht zu bezweifeln, da im Donjon viel Schwierigeres geleistet war, und sodann haben wir Abbildungen davon auf der berühmten, nach der Königin Mathilde benannten Stickerei zu Bayeux, die, wer auch immer ihr Verfertiger sein mag, in jedem Falle der normannischen Eroberung gleichzeitig ist. Hier sehen wir den Söller schon über gewölbter Halle. Dies ist also der zweite Bauplan, derjenige für die Friedensbehausung, mit welchem die Normannen nach England kamen.

Alsbald zeigen nun am Ende des XI. und im XII. Jahrhundert die Wohnungen auf der Insel dieselben Veränderungen, aber wie bereits angedeutet, ein Jahrhundert lang in vielfachen Schwankungen, ohne eine feste Lebensverbindung eingegangen zu sein, gerade wie es zu derselben Zeit auch auf anderen Gebieten der Cultur mit dem angelsächsischen und normannischen Elemente der Fall war, bevor aus ihrer Durchdringung ein drittes, die englische Cultur, hervorging. So finden sich zuerst Frauenhaus oder Wohnhaus und auf der anderen Seite die Küche oder der Stall an die Halle angelehnt; es findet sich statt ihrer ein Söller aufgebaut und zum Wohnen benutzt; es findet sich ferner beides mit einander, so dass die Halle, die ohnehin schon vorragt, sich nun noch mit einem Geschoss über die ange-

lehnten Nebengebäude erhebt; endlich hat auch wohl das angelehnte Wohnhaus einen Oberstock erhalten, ohne dass doch in dem einen wie in dem anderen Falle alles unter ein Dach gebracht worden wäre. Bei allen diesen Schwankungen sehen wir immer ein Bleibendes, die Halle, als den festen Kern auf der festen ebenen Erde, der die Veränderungen um sich herum vorgehen lässt und sich selbst und seiner Bestimmung treu bleibt. Gleichzeitig damit ändern sich auch die Benennungen oder es treten wenigstens die normännisch-französischen hinzu: die ganze Anlage, die, wenn frei gelegen, ihren Erdwall oder Zaun behielt, erhält den Namen „manoir“, oder „manor“, das Wohnhaus den Namen „chambre“, und „salle“ tellt sich zu „hall“. Innerhalb des Walles pflegte Raum genug zu sein für einen Hof oder Garten, zu dem sich nunmehr die Vorliebe des Mittelalters in bekannter Weise geltend macht.

Von den angegebenen verschiedenen Neuerungen ist die erste, und somit die niedrigste Stufe der Fusion, diejenige, nach welcher sich die zerstreuten Gebäude an die Halle anlehnen. Diese Gebäude waren das Wohnhaus (das, nicht zu vergessen, mit dem Schlaf- und Frauenhaus identisch ist) und der Stall, oder statt des letzteren auch die Küche. Die Halle blieb dabei, wie sie war, und behielt selbst ihr offenes Dach, nur führten Thüren von ihr in beide Nebengebäude. Die eine Thüre in's Schlafgemach blieb auch wohl nächtlicher Weile offen stehen, sei es um mehr Luft zu haben, oder geeigneten Falles das Ganze rascher übersehen zu können. Ausserdem befand sich in derselben Wand ein Fenster oder ein Guckloch, aus welchem man jeder Zeit ersehen konnte, was in der Halle vorging. Ebenso hatte der Stall seine Thüre in die Halle hinein und ein Fensterchen dazu, selbstverständlich auch eine zweite Thüre in den Hof.

Auch die „Chambre“ hatte eine Thüre, welche in's Freie hinausführte und daneben ein Fenster, das wohl vergittert war und mit einer Klappe geschlossen wurde. Trotzdem der eigentliche Wohnraum somit eine gewisse Selbstständigkeit behielt, hatte die Veränderung doch grosse Bedeutung für das Leben, denn sie rückte die Frau näher und inniger an die Gesellschaft heran, in der sie nun bald, denn wir nähern uns der ritterlichen Zeit, eine so grosse Rolle spielen sollte. Bisher war sie durch doppelte Wände und einen bedeutenden offenen Raum von ihr getrennt gewesen, jetzt nur durch eine Thüre, die ihr zu keiner Zeit die Einsicht verschloss.

Nicht als eine durchgreifende Veränderung ist es zu betrachten, wenn die „Chambre“ allein einen Oberstock erhielt, es war dann nur ein Schlafzimmer mehr, das vielleicht für einen Gast, vielleicht für Gesellschafterinnen und dienende Frauen, oder auch als Garderobe der Hausfrau benützt werden konnte. In bürgerlichen Häusern scheint sich diese Anlage aber lange, selbst noch bis in das XIV. Jahrhundert erhalten zu haben, also zu einer Zeit, als es längst gelungen war, die verschiedenen Räume unter ein Dach zu bringen. Das war denn auch hier der Fall, indem die „Chambre“ mit ihrem Aufbau der Höhe der Halle gleich kam.

Viel bedeutender war der Aufbau des Oberstockes über der Halle, denn von ihm muss man den Etagenbau des Wohnhauses beginnen. Er erhielt den Namen Söller, „soler“, von solarium, welches, wie man glaubt, von „sol“ herzuleiten ist, weil er mehr der Sonne ausgesetzt war: uns will es aber scheinen, als ob eine Ableitung von „solus“ näher liege und er demnach einen abgesonderten Raum bezeichne; dieses scheint die Treppenanlage zu bestätigen. Der Söller erscheint Anfangs noch neben der Chambre und diente dann wohl vorzugsweise gastlichen Zwecken, denn es war immer ehrenvoller, wenn man einem vornehmen Gaste ein besonderes Zimmer anweisen konnte, als wenn man ihn unter den Übrigen in der Halle schlafen liess. Dann finden wir aber schon auf dem Teppich von Bayeux eine Gesellschaft auf dem Söller trinkend, und somit mochte dieser Raum auch zu kleinerer gesellschaftlicher Unterhaltung dienen. Bald erhielt er eine neue Verwendung, denn es zog sich die Familie zu ihm hin, Anfangs nur für die Nacht, weil er grössere Sicherheit bot, endlich aber zu bleibendem Aufenthalte, so dass er ganz an die Stelle der Chambre oder des alten Wohnhauses trat und dieses wegfallen konnte.

Damit war der bedeutendste Schritt zur Einheit des Hauses geschehen, und die nothwendige Folge war dann ein und dasselbe Dach über dem Ganzen. Aber noch ein Überbleibsel der alten Trennung musste beseitigt werden, nämlich die Treppe, welche bisher in der Regel von aussen direct auf den Söller geführt hatte. So sieht man es auf dem Teppich von Bayeux und so findet man es auch beim Donjon, wo die Treppe von aussen her in den ersten Stock leitet. Mit der Aussentreppe hatte das Haus zwei getrennte Eingänge, denn die ebenerdige Halle behielt natürlich ihr Hauptthor, und zwei ganz getrennte Räumlichkeiten. Erst als dieser Umstand beseitigt war, als man die Treppe nach innen verlegt hatte, was jedenfalls im XIII. Jahrhundert geschah und theilweise schon im XII., da war, kann man sagen, das Wohnhaus fertig.

Ein solches Haus aus dieser frühen Periode, wohl dem Anfange des XIII. Jahrhunderts oder dem Ende des XII. angehörend, welches sich noch in England erhalten hat, wird vom Verfasser näher beschrieben.

Obwohl fester als gewöhnlich gebaut, weil in der Nachbarschaft des unruhigen Walles gelegen, kann es dennoch als das Muster eines „manor“ dienen (s. die Abbildungen Nr. 85—88, S. 129—131). Um der möglichen Vertheidigung willen sind die Wände des Erdgeschosses ausserordentlich dick, die des Oberstockes aber bedeutend dünner. Der Grundplan ist ein längliches Rechteck, an dessen einer Längenseite in der Mitte sich der Eingang

befindet, ein niedriges, im Rundbogen gewölbtes und im Styl der Zeit leicht ornamentirtes Thor, welches direct in die Halle leitet. Neben demselben befindet sich ein ähnliches Fenster, das den Eingang zu beobachten gestattet. Es ist das einzige Fenster auf dieser ganzen Seite des Hauses, unten wie oben. Sonst hatte die Halle noch zwei sehr kleine Fenster, deren Öffnungen sich nach innen erweitern. Ein Feuerplatz in diesem Raume zeigt an, dass derselbe wirklich zum Aufenthalte gedient hat, eben in der Weise, wie es uns von der Halle bekannt ist. Eine steinerne, vielfach mit starken Thüren bewehrte Treppe führte in einer Ecke, durch die verdickte Mauer sich windend, zum Söller hinauf. Ihr Anfang befand sich innerhalb des Hauses. Auch der Söller scheint nur einen Raum gebildet zu haben. Die verdünnten Mauern, welche ihn geräumiger machten als die Halle war, waren doch immer noch dick genug, um in den Fensteröffnungen Platz zum Sitzen zu lassen, daher sich hier auch nach der allgemeinen Sitte schmale Bänke befinden. Die beiden Fenster lagen auf verschiedenen Seiten, sie waren weitaus breiter als die unteren und jedes gekuppelt, das Gemach somit um vieles lichter und angenehmer. Offenbar war es das Familienzimmer, aber da es keinerlei Feuerstelle hat, so musste sich die Familie in Winterszeit mit dem Gesinde um das Feuer in der Halle sammeln. Über dem Ganzen erhebt sich ein hohes Dach, das aber wohl nicht mehr das ursprüngliche ist.

Wie es in diesem Hause war, so muss man annehmen, dass im Allgemeinen alle Häuser der Mittelclassen, den niederen Adel mit eingerechnet, in dieser Periode nur die zwei Räume hatten, deren jeder das volle Geschoss für sich einnahm. Anders war es schon auf der grossen Burg, auf dem vierstöckigen Donjon, und überhaupt wohl auf den Wohnsitzen der Grossen, wo für das Gefolge, namentlich für die Gesellschaftsdamen mehr Schlafgemächer erforderlich waren. Doch begnügte man sich auch hier oft in erstaunlicher Weise. Das Bedürfniss nach getrennten Schlafgemächern, welches im XIV. Jahrhundert sich allgemein geltend machte, war aber nur eine Erweiterung und kann nicht als eine principielle Änderung des Grundplanes betrachtet werden. Eine solche trat erst mit dem XV. Jahrhundert durch die Aufnahme des „parlour“ ein. Bevor wir aber diese Neuerung in Betrachtung ziehen, wollen wir noch einen Blick auf die Ausstattung der Wohnung zurückwerfen.

Was zunächst das Material betrifft, so zeigen sowohl die Burgen der Normannen wie die Kirchen, dass man den Stein vollkommen zu behandeln verstand. Wir haben auch an dem von uns beschriebenen „manor“ gesehen, dass man sich desselben zum Bau von Privatwohnungen bediente. Indessen spielte doch im bürgerlichen Leben unter den Materialien das Holz die Hauptrolle, namentlich in den Städten, wo sich neben Fachbauten, die mit Ziegeln ausgefüllt waren, noch hölzerne Häuser in Menge befanden. Da wo die Wände gemauert waren, stellt sich nun auch der Kamin ein, den der Donjon in seiner dicken Mauer mit einem schräg hindurchgeschleiften Schlott schon lange kannte, ja ihn mit reich verzierter Bogenwölbung und Säulen als einen Hauptschmuck des Gemaches behandelte. In der Friedensbehausung machte sich zuerst das Frauen- oder Wohngemach den Kamin zu Nutze, wie sich denn hier auch zuerst verglaste Fenster finden, aber noch als höchste Seltenheit in dieser Periode. Vom Frauengemach ging er langsam in die Halle über, denn noch im XV. und selbst im XVI. Jahrhundert zeigt dieselbe zuweilen in ihrer Mitte den offenen, aufgemauerten Feuerplatz mit dem eisernen Ständer, über welchen die Holzblöcke gelegt wurden, um Luft von unten zu haben. Die Fenster waren oft gegittert, mit gewirktem Stoffe verschlossen und hatten für die Nacht und gegen das Wetter hölzerne Klappen. Doch darauf näher einzugehen, unterlassen wir mit Verweisung auf den Aufsatz im Jännerheft.

Nur in Burgen oder burgähnlichen Gebäuden boten die Wände wegen des dicken Gemäuers allerlei Nischen und Vertiefungen, die den Reiz des Gemaches erhöhten; das fiel beim Fach- und Holzbau, also für gewöhnlich, hinweg. Die Wände der Wärme und Ansehnlichkeit wegen mit Teppichen zu behängen, wie das schon in Hrothgars Methhalle stattgefunden hatte, blieb allerdings fortwährende Sitte, aber nur die Reichsten konnten sich diesen Luxus verschaffen und selbst bei ihnen wurden die Teppiche in der Halle nur bei festlichen Gelegenheiten aufgehängt. Erst im XV. und XVI. Jahrhundert kamen die Wandteppiche in so allgemeinen Gebrauch, dass man sie auch in wohlhabenden Bürgerhäusern finden mochte. Dafür wurden allerdings reichlicher die Sessel und Bänke mit Kissen und Decken belegt und hinter ihnen an der Wand oder an ihren Lehnen, wenn sie deren hatten, sogenannte Rücklaken aufgehängt. Das geschah vorzugsweise im Wohn- und Schlafgemach, wo man sich mit mehr Comfort und mehr Gemüthlichkeit, wie wir heute sagen, einrichtete, zumal die Frau des Hauses ihre Besuche hier empfing und selbst mit ihren Gästen, wenn sie nicht zahlreich waren, hier speiste.

Die Möbelausstattung der Halle blieb dieselbe, nur dass sie einen neuen Zuwachs erhielt. Es blieb der Hoch- und Ehrensitz für den Hausherrn als ein unentbehrliches Requisit des Feudalismus; er stand und fiel mit der Halle. Die Tische waren nach wie vor zum Entfernen eingerichtet, denn alsbald nach aufgehobener Mahlzeit hatte man den freien Raum zu Tanz und Spielen nöthig. Die Bänke standen rings an der Wand oder wurden an dieselbe gestellt; Stühle waren vereinzelt. An allen diesen Mobilien wie an dem übrigen Hausgeräthe gingen nun zwar Veränderungen vor sich, sowohl in ihrer Gestalt wie in ihrem Ornamente, bekanntermassen in einem beschränkten Zu-

sammenhange mit dem Gang der Kunststyle in der Architectur. Wir unterlassen es aber, weiter darauf einzugehen, theils weil wir damit auf ein bekannteres, wenn auch keineswegs hinlänglich erforschtes oder dargestelltes Gebiet hinübergreifen, theils weil wir dazu der Abbildungen bedürften, und endlich, weil wir damit völlig aus dem Inhalt und dem Plane des in Rede stehenden Buches heraustreten würden. Die erwähnte Neuerung in der Halle war die Aufnahme des Schautisches, englisch „cupboard", der uns auch als Credenz, Buffet, „dressoir" oder „dresser" bekannt ist. Seiner Gestalt nach ein kastenartiger, oder in Terrassen aufsteigender Tisch, je nach seiner Stellung an der Wand, oder frei in der Mitte der Halle, hatte er die Bestimmung, das Schaugeräth der Tafel, dessen reicher Besitz damals Stolz und Freude war, vor die Augen der Gäste zu stellen. Die Sitte ist wohl erst in romanischer Zeit stehend geworden, dann aber in der gothischen Periode und vor Allem im XV. und XVI. Jahrhundert, als der Zeit der grössten Blüthe des Goldschmiedgewerkes, sehr erweitert.

Wir haben schon erwähnt, dass man in dem Wohn- und Schlafgemach mehr Comfort zu erreichen suchte. Man war bemüht, es sich mit den vorhandenen Mitteln so bequem wie möglich zu machen, doch bis in's XV. Jahrhundert hinein mochte es noch dürftig genug aussehen, da ja nicht einmal der Kamin überall herzustellen war. Folgen wir den Gedichten, so fand sich dieser im XIII. und XIV. Jahrhundert überall in der ritterlichen Behausung, und es war immer das Erste in kalter Zeit, dem Gaste ein Feuer in seinem Zimmer zu machen. Aber es war nicht überall so, wie jenes oben beschriebene „manor" zeigt und wie die Holzwohnungen schliessen lassen. Das Hauptstück der „Chambre" war das Bett, das nun in seiner stofflichen Ausstattung reicher geworden war; der Himmel aber, oder die Vorhänge waren noch nicht mit ihm verbunden, sondern hingen noch von der Decke des Gemaches herab. Zur Seite des Bettes stand regelmässig eine Bank, auf welche man sich zum Früh- und Abendgeplauder oder überhaupt zu traulichem Gespräche setzte, wenn man nicht das Bett als Sopha benützte. Am Fussende des Bettes stand ein verschliessbarer Kasten, in welchen man Abends seine Kleider hineinlegte, oder worin man sein Silbergeräth, seine Kostbarkeiten, sein Geld als am sichersten Orte verschlossen hielt. Dieser Kasten diente zugleich als Sitzbank. Überhaupt trugen die Kasten jener Zeit, die zur Aufbewahrung der Leinwand, der Kleidung u. s. w. dienten, vorzugsweise die Gestalt von Bänken und wurden stets auch als solche verwendet. So pflegten immer ihrer mehrere im Gemach an den Wänden, in der Fensternische oder sonst wo zu stehen. Vor dem Kamine fand gewöhnlich eine mehrsitzige Bank mit Rücklehne ihren Platz, die man auch umdrehte, wenn es zu heiss wurde, um sich eben durch die Rücklehne vor den Strahlen des Feuers zu schützen. Die Beleuchtung geschah meistens durch Kerzen und die Leuchter waren so eingerichtet, dass die Kerzen nicht in eine Öffnung, sondern auf eine lange Spitze gesteckt wurden. Die Leuchter waren tragbar oder an der Wand befestigt, letzteres namentlich auch zu beiden Seiten des Kamines. Doch gab es auch Lampen für Öl und Docht, die an candelaberartige Gestelle, gewöhnlicher aber auf Haken, welche an der Wand befestigt waren, gehängt wurden.

Grosse Veränderungen in der Häuslichkeit brachte das XV. Jahrhundert, wie es denn auf allen Gebieten des menschlichen Lebens eine durchgreifende Umwandlung vorbereitete. Was unsern Gegenstand betrifft, so wurde die Neuerung in dieser Periode fast schon durchgeführt und es blieb dem XVI. Jahrhundert nicht viel mehr übrig, als an die veränderte Anlage den neuen Kunststyl der Renaissance anzulegen. An dem Plane des Hauses änderte die Renaissance sehr wenig. Die culturgeschichtliche Ursache der Veränderung ist in der Erhebung des Bürgerthums, unmittelbar aber erst in einer Folge derselben, in dem Anwachsen des Familiensinnes, zu suchen. Der Feudalismus hatte sich in den Kriegen der rothen und weissen Rose selbst das Grab gegraben und der Adel sich selbst verzehrt. Das Bürgerthum war wenig davon berührt worden, und wenn auch Englands commercielle und industrielle Blüthezeit noch nicht angebrochen war, so hatte sich doch der Bürger in Wohlstand und Wohlleben gehoben und war an Luxusbedürfnissen wie an einer reicheren und bequemeren Hauseinrichtung im Ganzen dem Adel zuvorgekommen. Dieser hatte durch den Krieg an Wohlstand verloren, sollte und wollte aber dennoch allen Anforderungen eines zahlreichen Haushalts, wie ihn die englischen Grossen noch im XVI. Jahrhundert liebten, genügen. Natürlich konnte es nicht auf eine allzu glänzende und luxuriöse Weise geschehen. Comfort wie Reinlichkeit litten darunter und, die Mahlzeit abgerechnet, sieht man alles andere eher als Überfülle von guten Dingen. Dagegen kann nun der wohlhabende Bürger, an den niemand weiter Anforderungen stellt als er selbst und seine Familie, sich in der engeren Behausung wohnlicher und reichlicher einrichten, wie wir das auch aus vielen erhaltenen Inventarien erkennen. Man sieht ihm an, es wird ihm wohl in seinen vier Wänden und bei den Seinen, er bedarf der Aussenwelt nicht mehr, die Freude seines Lebens liegt verschlossen hinter dem Hausthor.

Dieses Zurückziehen des Hausherrn auf sein Haus und seine Familie wird in schlagender Weise durch eine Neuerung bestätigt. Mit dem Anfang des XV. Jahrhunderts etwa kommt eine ganz neue Art von Zimmer auf, das „parlour" (parloir), das sich in die Mitte stellt zwischen die Halle und das bisherige Schlaf- und Wohngemach. Name und Sache sind zunächst von jenem Sprechzimmer (daher der Ausdruck) in den Klöstern herzuleiten, wo Laien und Geistliche zu geschäftlichem Verkehr zusammenkommen konnten. Eben so wurde das Parlour nun ein gemeinsamer Boden für

die Familie und die Welt, während das Schlafgemach, das bisher auch dem Besuch offen gestanden hatte, für die Welt gleich einer Clausur wurde. Erst mit dem Aufkommen des Parlours erlangte es seine Intimität, seine Heimlichkeit und Unverletzlichkeit. Das Parlour wurde das eigentliche Wohn- und Familienzimmer, wo die Angehörigen sich des Tags über aufhielten, wo die Damen sich mit weiblicher Arbeit beschäftigten, wo man spielte und sich erlustigte, wo auch alle Besuche angenommen wurden. Die Familie speiste auch im Parlour, bevor ein eigenes Speisezimmer wieder abgetrennt wurde. Die Halle blieb allein zu grösseren Festlichkeiten aufgespart, und da diese im bürgerlichen Leben etwas Seltenes waren, in vielen Häusern aber gar nicht vorkamen, so musste sie allmählich in völlige Vernachlässigung sinken, so dass sie schliesslich zu einer Vorhalle oder Hausflur wurde, die allerdings im heutigen englischen Leben immer noch mehr Bedeutung hat als bei uns. An grossen Adelssitzen freilich wahrte sie noch länger ein gewisses Ansehen, so lange als der feudale Anhang des Barons sich hielt. Doch kam ihr die reichere Ausstattung, die im XV. und XVI. Jahrhundert allgemein wurde, in keiner Weise zugute, so dass sie ihren dürftigen Charakter durchaus behielt und selbst noch heute zeigt, wo sie zum Aufenthalte der wartenden Dienerschaft herabgekommen ist. Auch der Adel nahm im XV. Jahrhundert das Parlour an und verwendete darauf, was er an Luxus und Comfort haben wollte. Bezeichnend ist, dass auch der Schautisch, das Dressoir oder Buffet, mit all seinem Prunkgeräth aus der Halle in das Parlour hinüberwanderte.

Die geschilderte Neuerung ist aber nicht die einzige, die mit dem Hause im XV. Jahrhundert vor sich ging, doch ist sie eine principielle und darum um so bedeutungsvoller. Die übrigen Änderungen beruhten vorzugsweise auf der Erweiterung und Ausdehnung und in einer Lockerung des mittelalterlichen Grundplanes, wie denn eben diese Periode die Zeit der Auflösung aller Grundverhältnisse und Grundprincipien des Mittelalters war. In ersterer Beziehung, was die Erweiterung des Hauses betrifft, so gab sie sich besonders durch eine vermehrte Zahl der Schlafgemächer zu erkennen; auch das bürgerliche Haus begnügte sich nicht mehr mit einem und grössere erhielten deren eine ganze Reihe. Eben so kommen auch mehrere Parlours in demselben Hause vor. Nur allein die Halle behauptete sich in der Einzahl, wie sie denn auch unerschütterlich ihre Stelle im Erdgeschoss mit dem Haupteingang bewahrte. Doch finden wir auch wohl im Hofe wieder eine Stiege von aussen her zum Oberstock emporsteigen, um welches theilweise eine Gallerie lief. Hiermit sehen wir den alten Grundplan gebrochen und es war der willkürlichen Phantasie Spielraum gelassen. Daher die mannigfaltigen Gestaltungen und Anlagen, die wir bei den Häusern aus der letzten Zeit des gothischen Styles, davon noch manche erhalten sind, erblicken. Das Parlour lag bald unten, bald oben, und so auch die Schlafgemächer, doch befanden sie sich fortan vorzugsweise im Oberstock, während das Erdgeschoss noch Küche und Vorrathskammer enthielt. Grössere Häuser waren auch um einen Hof gebaut, der in der Mitte einen Brunnen hatte. So sehen wir das ganze alte System bereits in das Schwanken gerathen und theilweise schon über den Haufen geworfen.

Viel weniger war das eigentlich mit der Ausstattung der Räume der Fall. Wie wir schon bemerkt haben, war die Anzahl der Mobilien grösser geworden und ihre künstlerische Zierde hatte sich reicher gestaltet, denn es war eben die Periode der letzten, in Überfülle des Ornaments entarteten Gothik, aber eigentlich Neues von Bedeutung war nicht hinzugekommen. Die Halle hatte einen stehenden Tisch vor dem Ehrensitz erhalten und das Bett war anstatt der von der Decke herabfallenden Vorhänge mit einem festen Himmeldache gekrönt worden, das aber noch an der Decke befestigt war. Erst im XVI. Jahrhundert begann man vier Eckpfosten des Bettes zu erheben, dass sie als Säulen den Himmel mit seinem Behang zu tragen erhielten. Die Wände wurden seltener nackt gelassen, neben reicherem Teppichbehang wird auch figürliche oder ornamentale Bemalung der Wände häufiger.

Die Renaissance, die mit dem XVI. Jahrhundert kam, änderte, wie erwähnt, nicht viel anderes als den Kunststyl. Diesen aber so wie die späteren Veränderungen, die das XVII. Jahrhundert, das englische Revolutions-Zeitalter, herbeiführte, haben wir hier nicht weiter zu betrachten, auch der Verfasser berührt sie nur ganz kurz und obenhin.

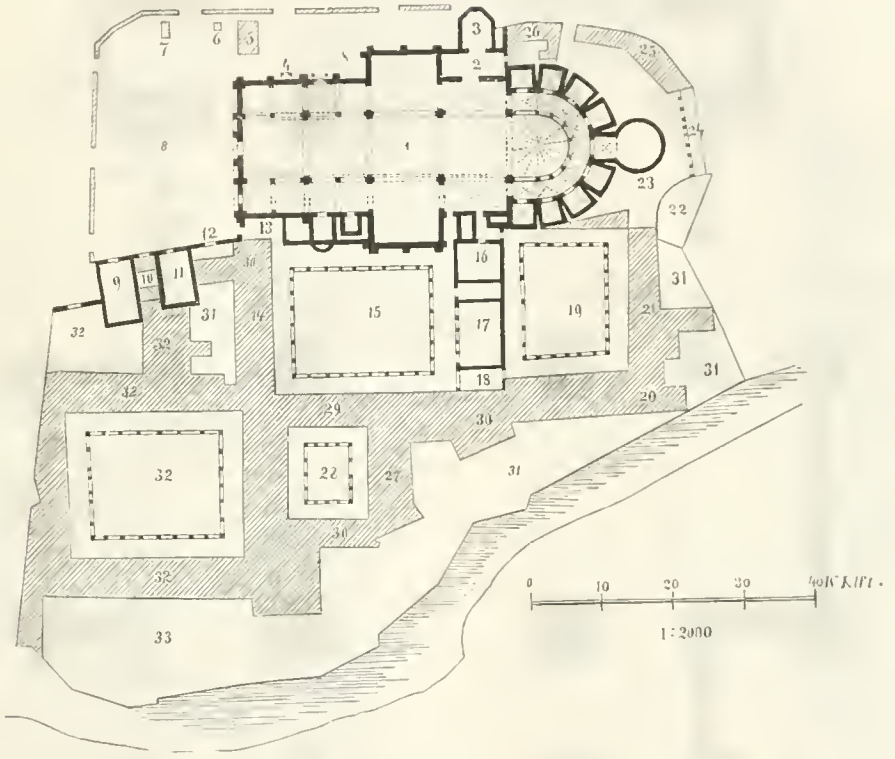
Die Kirche des heil. Antonius zu Padua.

Von A. Essenwein.

(Schluss.)

Wir haben nun die Aufgabe, den Grundgedanken des Bauwerkes zu beschreiben. Es ist eine dreischiffige Basilica mit weitem Mittelschiffe und engen Seitenschiffen, so disponirt, dass je zwei Joch des Seitenschiffes einem Joche des Mittelschiffes entsprechen. Das Langhaus ist verhältnissmässig kurz; ein grosses einschiffiges Querhaus aus drei Jochen bestehend, die dem Mittelschiffe entsprechen, von denen das mittlere die Vierung bildet, stossen an das Langhaus an, von dem sich ein Joch jenseits des Querschiffes wiederholt. Eine Apside mit Chorumgang und Capellenkranz schliesst sich an. Vergleiche den Grundriss Fig. 2.

Ehemals war in der ersten Hälfte des westlichen Joches eine nach aussen offene Vorhalle, über der sich eine grosse Empore befand. Sie wurde später vermauert, und die Thüren dicht an die Westseite gestellt, vielleicht bei Gelegenheit der Restauration von 1448, obwohl die bei Gonzati vorliegenden Documente darüber keinen Aufschluss geben. Wir werden noch einmal auf diesen Punkt zurückkommen. Eine weitere Umgestaltung erfuhr die Kirche dadurch, dass die ehemals niedrigen Seitenschiffe in dem Joche des Chores zwischen dem Chorschlusse und der Vierung erhöht wurden und so nun gleichsam ein zweites Kreuzschiff bilden, das indessen nicht über die Flucht der Seitenschiffe des Langhauses hervortritt.



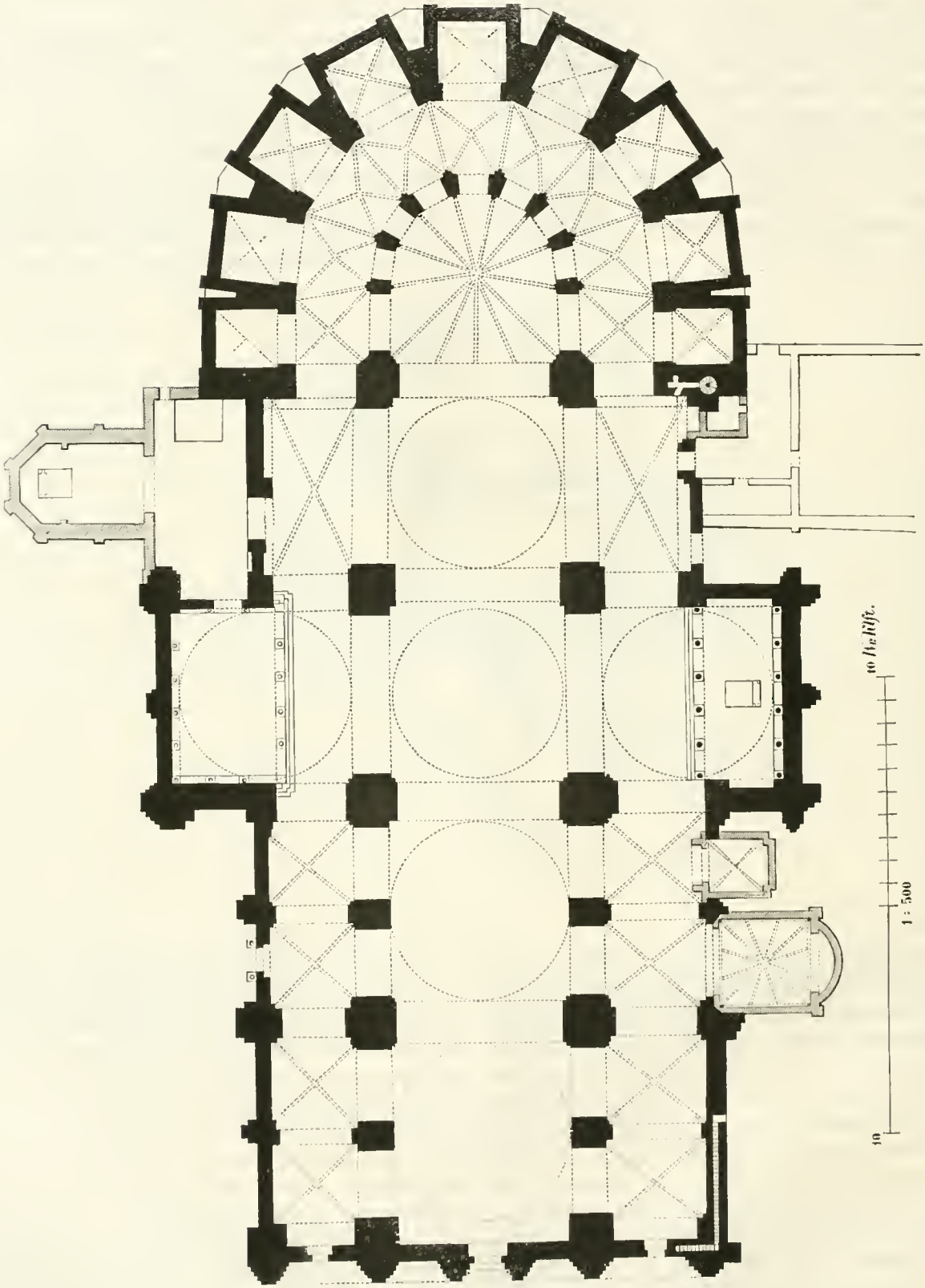
(Fig. 1.)

Der Anschluss des Chorschlusses an dieses Joch ist nicht vollkommen organisch, indem das Mittelschiff enger ist, der Chorumgang sich bedeutend einzieht, und somit der Capellenkranz nur wenig über die Flucht des Seitenschiffes vortritt. Der übrigen kleinen Unregelmässigkeiten des Planes erwähnen wir nicht. Wohl aber ist durch die Einbauung der beiden Capellen in die Querschiffenden eine wesentliche Umgestaltung eingetreten. Die später angebauten Capellen geben sich als Anhängsel zu erkennen, ohne indessen den Plan zu modificiren. Diese sind im südlichen Seitenschiffe die grössere Sacramentscapelle von 1455, die kleine del Crocifisso vom Jahre 1624. An der Nordseite drängt sich zwischen das Querschiff und den Capellenkranz die Capelle der Madonna Mora ein, die jedenfalls die älteste bestehende ist, und ein Rest der alten Kirche sein soll. Charakteristische Eigenthümlichkeiten, die dies beweisen würden, sind nicht vorhanden, indessen ist auch die Möglichkeit nicht zu verneinen. An diese angebaut, nordwärts polygon geschlossen, ist die Capelle des seligen Lucca Belludi vom Jahre 1352.

Endlich ist noch die im vorigen Jahrhundert erbaute runde Schatzcapelle im Chorschlusse zu nennen, die auf dem Grundrisse Fig. 2 weggelassen, jedoch auf den Situationsplan Fig. 1 ersichtlich ist.

Das System der Kirche ist ein einfaches, ein constructives (Fig. 3 und 4). Die Kirche ist ein Backsteinbau und darum ein Massenbau. Der Grundgedanke der Bildung der einzelnen Joche ist der, welcher sich im XI. Jahrhundert an den oberrheinischen Bauten entwickelt, im XII. in Deutschland und Italien Geltung erlangt hatte, und daselbst noch im XIII. Jahrhundert herrschend war. Nur sind hier die Dimensionen gewaltiger und die Massen, so schwer sie erscheinen, bei Vergleich des Grundrisses des Domes zu Speier mit dem vorliegenden keineswegs gross. Die Hauptpfeiler, welche im Mittelschiffe aufgehen, haben, ganz dieser Organisation entsprechend, eine kleine Zulage zur Aufnahme der Hauptgurtbogen. Nach den Seitenschiffen haben sowohl die stärkeren als die schwächeren Pfeiler Zulagen für die Aufnahme der Gurtbogen; leichte Dienste tragen die Diagonalrippen. Die Gliederung ist höchst einfach, und nur einfache Kämpfergesimse (Fig. 5) umgeben die Pfeiler; die Dienste haben kleine Capitäle, welche die Kämpfergesimse durchbrechen. Spitzbogen spannen sich von Pfeiler zu Pfeiler, während oberhalb des Mittelschiffes die grossen Pfeiler durch Rundbogen mit einander verbunden sind. Diese

grossen breit gespannten Rundbogen tragen das ganze obere System, unter ihnen ist daher nur eine dünne Füllmauer nöthig. Die unteren Zwischenpfeiler haben dagegen wiederum die bedeutendere Stärke nöthig, weil sie den Seitenschub der Seitenschiffgewölbe aushalten müssen, und so war Gelegenheit gegeben, einen Umgang anzulegen,

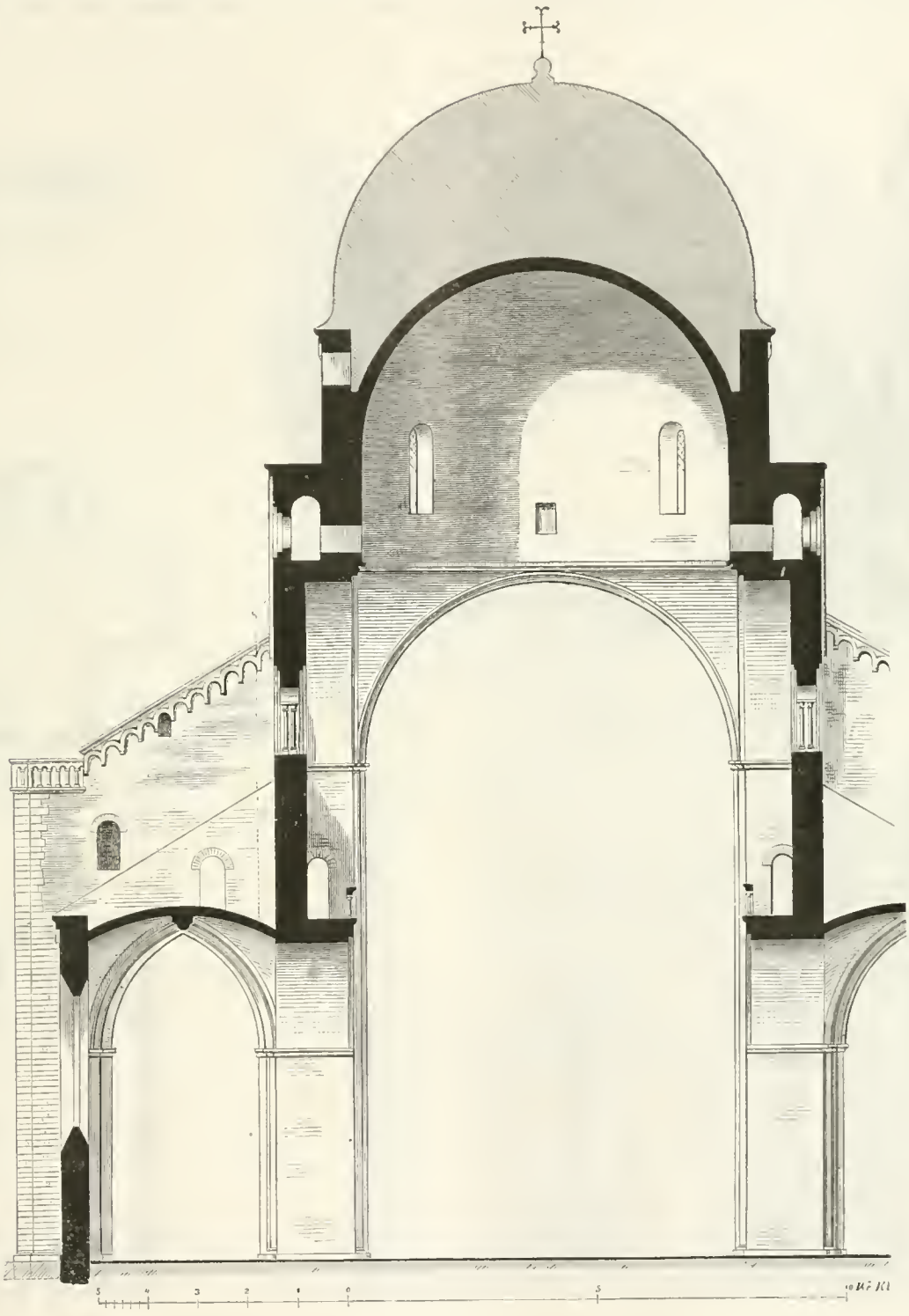


(Fig. 2.)

dem zu Liebe die Hauptpfeiler durch Öffnungen durchbrochen sind. Je zwei Doppelfenster in jedem Joche entspre-

chen den unteren Arcadenbögen. Bis hierher ist das System durchaus nicht von dem des Speirer Domes verschieden, nur ist hier eine weitere Ausbildung dadurch gegeben, dass die Füllmauer schwächer gehalten ist als die unteren Pfeiler. Eine fernere Ausbildung des Systems liegt darin, dass die grossen Gurtbögen des Mittelschiffes ein entschiedeneres Widerlager finden, indem grosse Übermauerungen auf die Gurtbögen der Seitenschiffe aufgesetzt sind.

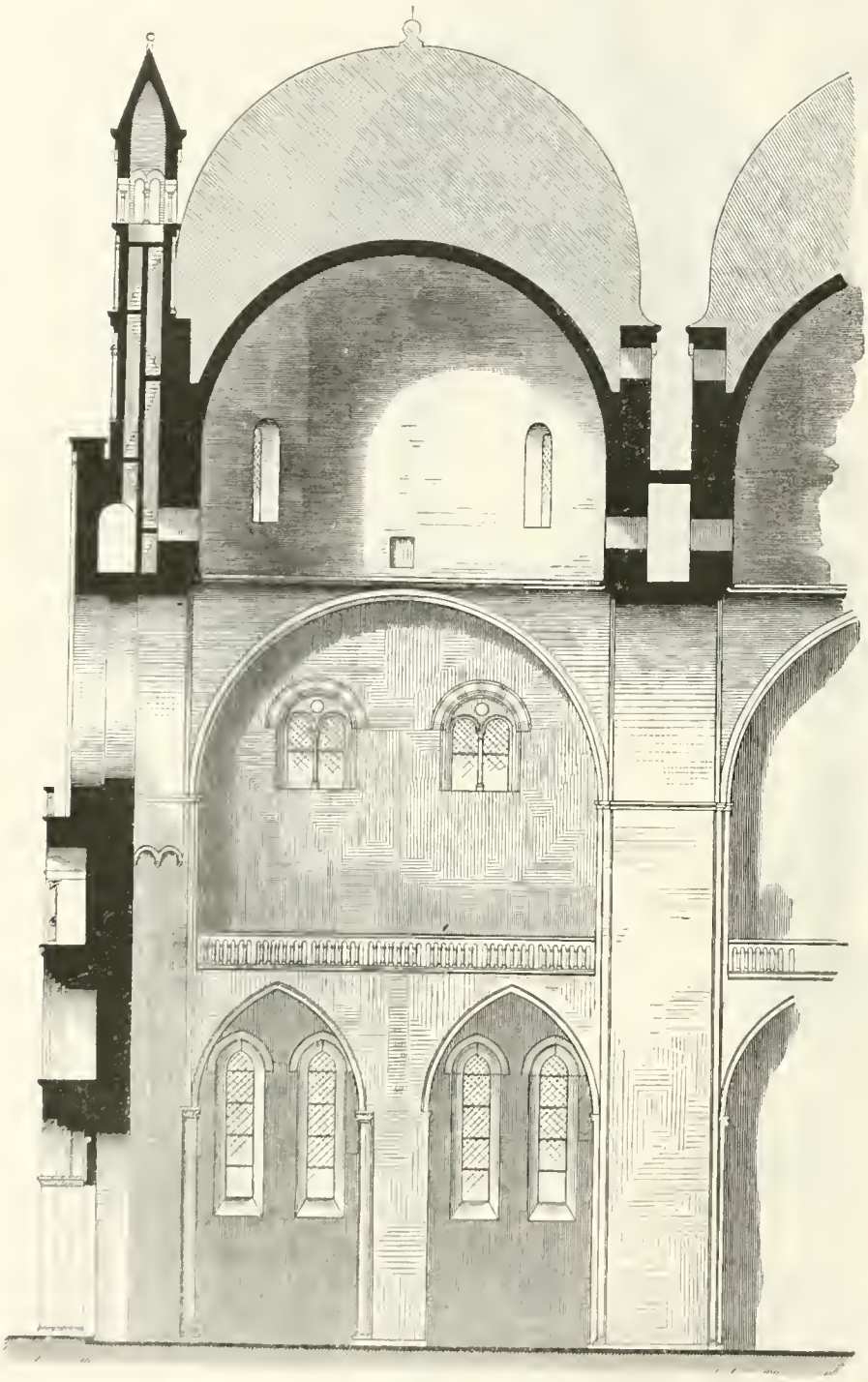
Man könnte sich nun auch im Mittelschiffe ein quadratisches Kreuzgewölbe zwischen den grossen Gurtbögen denken; allein hier tritt ein fremdes Motiv ein; es ist nämlich statt dessen je eine Kuppel mit einem Tambour auf vier Zwickeln eingesetzt.



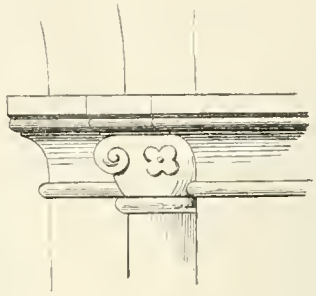
(Fig. 3.)

Es ist dies ein byzantinisches Motiv, was zu der ganz abendländischen Anlage hinzugekommen ist. Die Kirche erhält dadurch allerdings manche Ähnlichkeit mit der

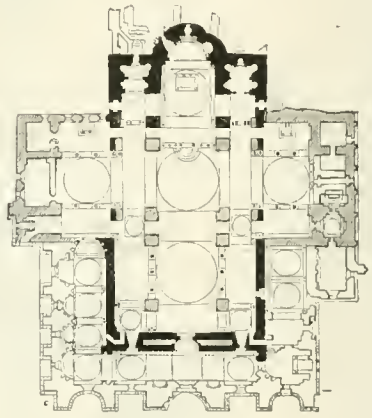
S. Marcuskirche zu Venedig. Von ihr mag auch die Kuppelanlage zunächst entnommen sein; allein das System ist dennoch ein durchaus anderes. Der Grundriss der Marcuskirche (Fig. 6) zeigt, dass dort die Seitenschiffe nichts anderes sind als die Kuppelwiderlager. Die Seitenschiffe entsprechen dort blos den beiden Gurtbögen zu Seite der Zwickel in diesem Falle. Ebenso ist es bei allen anderen byzantinischen Bauten. Bei der Kirche S. Irene zu Constantinopel (Fig. 7) sind wohl auch Seitenschiffe und Emporen vorhanden, allein sie befinden sich auch nur unter den breiten Gurtbögen, auf welche sich die Kuppel stützt, während hier bei S. Antonio selbstständige Seitenschiffe vorhanden sind. Wären, wie oben gesagt, Kreuzgewölbe statt der Kuppeln vorhanden, so wäre das System vollständig das nordische. Wir haben oben zum vergleichenden Anhaltspunkt den Dom zu Speier gewählt, weil er einer der ältesten und grossartigsten Repräsentanten des Systems ist; als unmittelbares Vorbild brauchen und können wir ihn nicht anse-



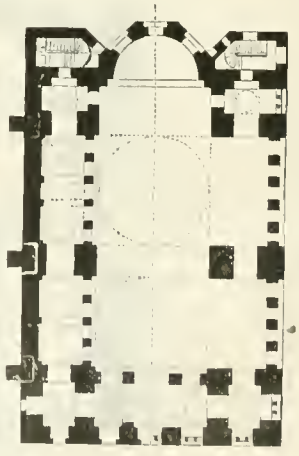
(Fig. 4.)



(Fig. 5.)



(Fig. 6.)



(Fig. 7.)

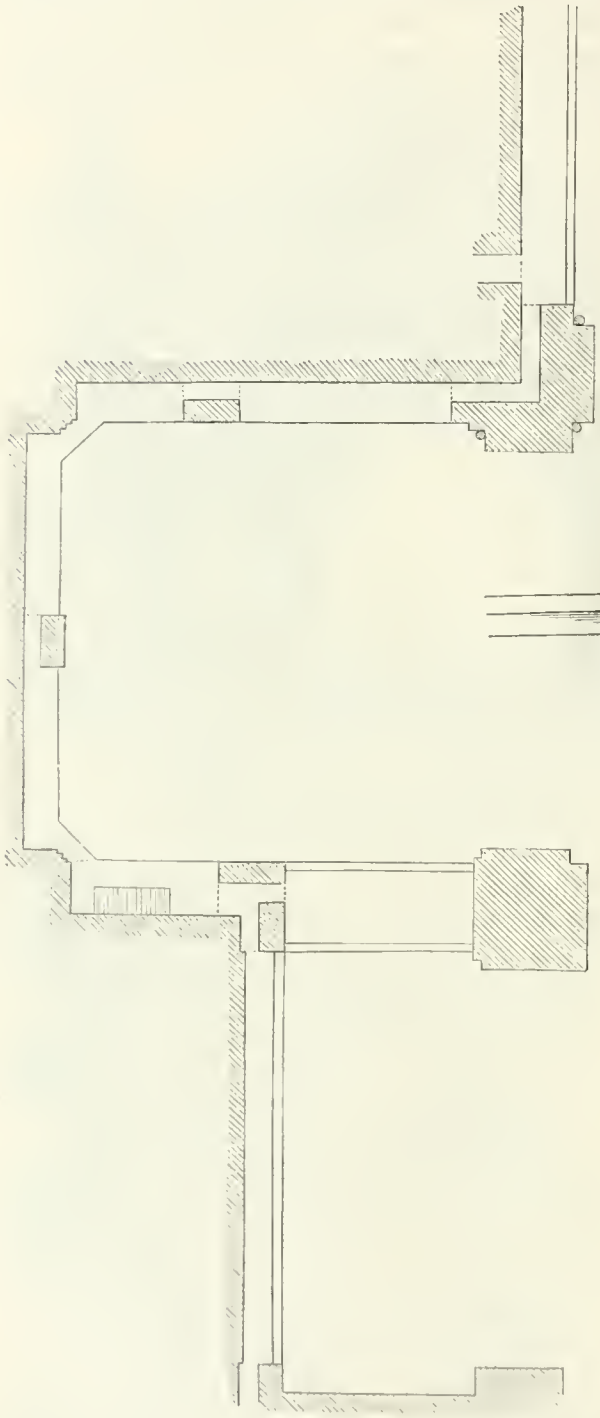
hen. Das System hatte sich im XII. und XIII. Jahrhundert im nördlichen Italien weit genug verbreitet. S. Michele zu Pavia, S. Ambrogio zu Mailand, der Dom zu Modena u. A. sind Vorbilder genug. Wir würden auch hier die Kuppeln gar nicht als ursprünglich beabsichtigt, sondern blos als später im Laufe des Baues dazu gekommen ansehen, wenn nicht die gewaltige Breite der Gurtbögen und Hauptpfeiler zeigte, dass schon bei der Anlage eine Modification des nordischen Systems durch byzantinische Einflüsse beabsichtigt war, denn diese Breite der Pfeiler und Hauptgurten ist eben so sehr unter dem Einflusse der Marcuskirche entstanden als die Anlage der Kuppeln. Wir müssen bei Betrachtung des Systems des Langhauses auch sogleich das Äussere betrachten. Auch hier ist, wie oben erwähnt, das einfache romanische System angewendet, nur modificirt durch die Widerlager der Hauptgurten (siehe Taf. III), welche hoch aus dem Dache heraus und bis zum Mittelschiffdach in die Höhe steigen. Die Seitenschiffe haben, — oder vielmehr hatten, denn die Mehrzahl ist jetzt vermauert — je zwei Spitzbogenfenster in jedem Halbjoche. Ein einfacher Bogenfries zieht unter dem Gesimse hin; ein Bogenfries zieht sich am Rande des Widerlagers hinauf. Eine Lesene im Mittelschiff führt das Motiv der Zwischenabtheilung weiter; so weit ist also wiederum auch im Äussern das Motiv dem der nordischen Bauten ähnlich; allein die Kuppeln sitzen nicht unvorbereitet auf der andern Architectur auf, sondern an der Stelle eines horizontalen Gesimses hat das Mittelschiff nach den Seiten zu Giebelabschlüsse von gleicher Höhe mit dem Hauptdache, so dass jede Kuppel auf einer Kreuzung von Dächern sitzt.

An die erste Kuppel schliesst sich unmittelbar über dem Giebel der Façade ein kleines schlankes Thürmchen an, ein ähnliches ist hinter der zweiten Kuppel, beide enthalten Treppen; sie sind aussen mit Säulchen und Bogenfriesen geziert.

Das System ist im Ganzen schwer und massig. Da konnten denn, ohne es viel zu schwächen, leicht im Innern der Mauern Communicationen angebracht werden. Dies ist auch allenthalben der Fall. Eine Treppe, im Grundrisse sichtbar, führt von unten auf in der Mauer in die Höhe, und communicirt mit der Gallerie im Innern und an der Façade. Von ihr gehen Fortsetzungen in allen Giebeln hin. Im Innern der Widerlagen über den Seitenschiffen befinden sich Treppen, und Treppen und Gänge sind im Innern der Mauern an den Giebeln des Mittelschiffes. Das kleine Rundfenster über dem der Mittellesene in der Spitze jedes Giebels erhellt diese Communication. Kleine Fensteröffnungen befinden sich unter den Bögen des Frieses. Die Widerlager haben Thüren, durch die man auf die Dächer der Seitenschiffe gelangt, und durch andere Thüren gelangt man auf den Dachbodenraum. Ehemals befand sich auch eine kleine Plattform, von einer Ballustrade umgeben, auf die man aus dem Innern des Widerlagers heraustrat auf dem Hauptstrebepfeiler. Für den Abfluss des Regenwassers von allen Theilen war vollkommen gesorgt, indem sich aus den Kehlen der Dächer das Wasser auf Rinnen zog, die oben in der Verdachung der Widerlager angebracht waren, und von denen steinerne Rinnen dasselbe ausgossen, wie jetzt noch solche an den Gallerien der Façade vorhanden sind. Die Fenster der Kuppeln befinden sich in den Ecken, da sie hier tiefer sitzen konnten, als über dem Scheitel des Giebels.

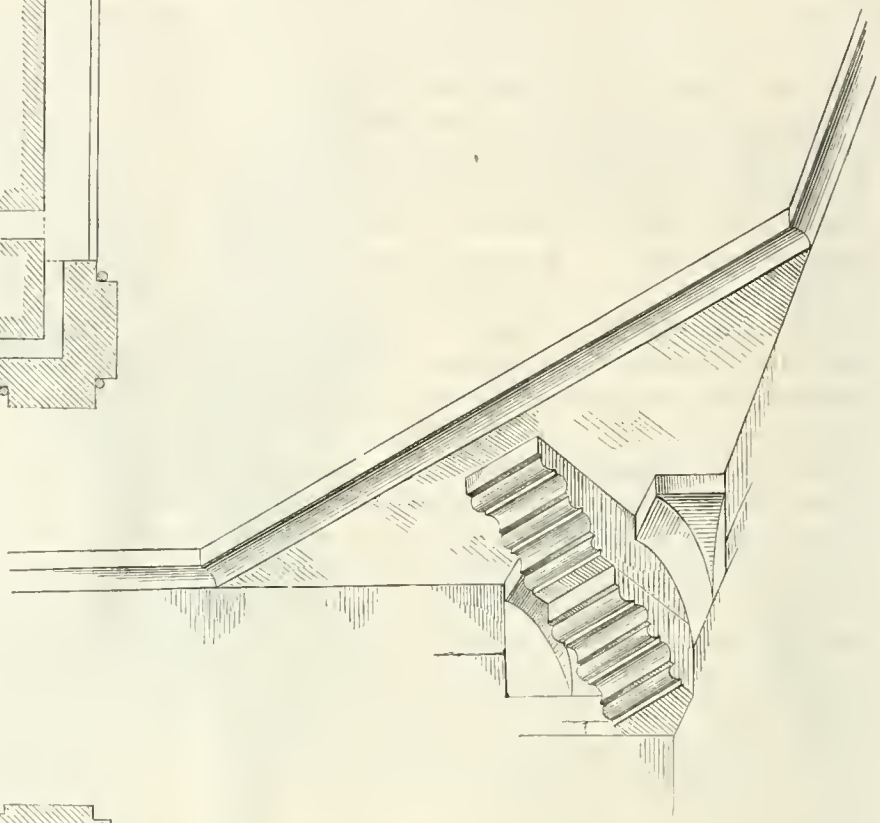
Gehen wir nun zum Querschiff, so ist die ursprüngliche Anlage so, dass breite Hauptgurtbögen die Vierung von dem Kreuzarm trennen; diesen entsprechend gehen schmale Wandgurtbögen auf den übrigen drei Seiten hin. Unter jedem dieser grossen Rundbögen ist eine Untertheilung durch zwei Spitzbögen auf einem Mittelpfeiler. Tiefer unten, den Arcaden des Schiffes entsprechend, waren abermals je zwei Spitzbögen angebracht, und auf denselben ging eine Gallerie hin, welche die Fortsetzung der Gallerie im Langhaus bildete. Vergl. den Grundriss (Fig. 8). Die Eckpfeiler konnten, da sie keinen grossen Vorsprung haben, nicht als Durchgänge benützt werden, und so ist denn auf einer vorgekragten Console (Fig. 9) eine Art Balcon rings um den Pfeiler geführt. Im untern Theile hatten die Querschifflügel dieselben Fenster wie die Seitenschiffe, im obern Fenster, die den Mittelschiffdoppelfenstern entsprechen. Unter diesen noch waren kleine Rundbogenfenster. Das kleine Rundfenster im Giebel geht durch, und ist in der Mitte über den zwei Spitzbogen unter dem Hauptschildbogen sichtbar. Das nördliche Querschiff hatte einen Eingang an der Stelle eines der unteren Fenster. Einfache Pfeiler verstärken die Ecken; dem Mittelschiffe entsprechend sind auch die Querschiffe nach oben giebelförmig abgeschlossen. Die nördliche Kuppel ist reicher in ihrer Gliederung als die südliche und die des Mittelschiffes, und hat zwei Bogenfriese, wovon der untere aus durchschlungenen Bogen gebildet ist. Wir haben dies auf der Zeichnung Taf. III wiedergegeben, obwohl es offenbar Folge einer Restauration ist. Die Mittelkuppel über der Vierung ist höher herausgehoben. Es sind zu dem Zweck im Innern über den vier Hauptgurtbögen der Vierung noch höhere Wandschildbögen angelegt. Im Äussern tritt ein viereckiger Körper aus den Dächern heraus, an dem sich die Dachgiebel förmlich anschliessen, und erst auf ihm erhebt sich der runde Tambour, der ringsum von Fenstern umgeben ist. Während die übrigen Kuppeln rundes Zimmerwerk haben, hat dieser ein hohes konisches Dach, auf dem jetzt eine ziemlich schwere Laterne mit einem Engel steht, die an Stelle der älteren getreten ist, welche schon bei Gelegenheit der Beschreibung im XIV. Jahrhundert erwähnt wird. Die Kuppel jenseits der Vierung entsprach ehemals sammt dem ganzen Joche genau denen des Langhauses. Im XIV. oder im XV. Jahrhundert bei irgend einer Restauration wurde eine Umgestaltung dieses Theiles vorgenommen, indem die Nebenschiffe bis

zum Gurtbogen der Kuppeln erhöht und mit einem oblongen Kreuzgewölbe bedeckt wurden. Die ehemals vorhandenen Widerlager der Gewölbe in den Seitenschiffen verwandelten



(Fig. 8.)

sich in eine Wandgliederung mit Gallerien, der ins Querschiff mündende Bogen blieb stehen und erhielt eine Brüstung nach beiden Seiten, ähnlich den Gallerien in S. Marco zu Venedig, die obere Wand wurde auf jeder Seite durch ein grosses Rundfenster von etwa 30′ Durchmesser eingenommen. Auf der Nordseite ist es ein förmliches Radfenster mit Masswerk, das ganz der nordischen Gothik entnommen ist, während aber auf der Südseite in eigenthümlicher Weise das Fenster durch senkrechte Stäbe getheilt ist, die oben und unten durch Spitzbögen verbunden sind. Im Äus-

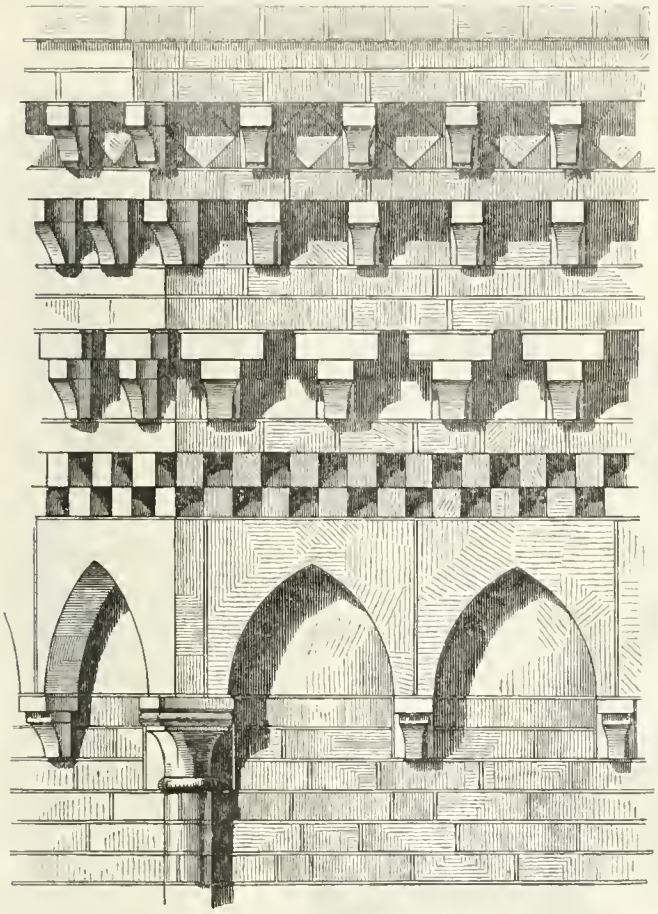


(Fig. 9.)

sern schliessen reiche Giebel diese beiden Querschifffflügel ab. Die Dächer sind jedoch jetzt an dieser Stelle nicht mehr gut disponirt, sondern weichen ohne alle Noth vom ersten Gedanken ab," so zwar, dass an jeder Kuppel des Querschiffes ein Fenster verdeckt ist, und der viereckige Theil der Vierungskuppel auf dieser Seite vollständig im Dache verschwindet. Die gegenwärtige Restauration dürfte Veranlassung geben, dass bei Gelegenheit der Erneuerung der Eindeckung auch dieser Theil des Daches seine richtige vernünftige Construction wieder erhalte. Gewaltige Strebemassen schliessen im Osten diesen Theil ab, und aus ihnen erheben sich zwei schlanke achteckige Thürme. Jeder hat 4 Geschosse, die mit Bogenfriesen geziert sind, und eine Spitzbögenöffnung von jeder Seite; besonders reich ist das obere Hauptgesimse (Fig. 10 gibt das des südlichen Thurmes). Die oberste Öffnung der beiden Thürme ist in Form eines Eselsrückens oben geschlossen; eine Gallerie und ein spitzer Helm innerhalb derselben krönt diese Thürme.

Die Thürme selbst gehören der ursprünglichen Anlage an, die oberen Theile sind aber bei beiden später und zwar wohl zu verschiedenen Zeiten restaurirt, weil sie einander nicht völlig gleichen.

Der Chorschluss (Fig. 11) besteht aus drei Abtheilungen. Die unterste bildet der Capellenkranz, jede Capelle ist vierseitig, und hat in der Mitte ein Fenster in der Schlusswand. Jede hatte ursprünglich ihr eigenes Dach; es ist



(Fig. 10.)

noch im Innern des Chorschlusses eine vermauerte Öffnung über jeder Capelle zu sehen, die in den Dachraum einer jeden führte. Jetzt ist, obwohl die Capellen einander nicht berühren, ein gemeinsames Pultdach über alle weggelegt. Da der Meister dem Chorumgang eigenes Licht geben wollte, so sind die dünnen und schlanken Pfeiler der Apside hoch aufgeführt, und durch überhöhte stumpfe Spitzbögen mit einander verbunden. Kreuzgewölbe mit Diagonalrippen bedecken den Chorumgang. Über jeder Capelle fanden zwei Rundbogenfenster und oberhalb derselben ein kleines Rundfenster Platz. Aussen gliedern einfache Strebepfeiler die Ecken, ein Bogenfries säumt das Gesimse. Die Ansatzstelle des Daches ist im Inneren des Mittelraumes durch eine Gallerie belebt, die durch die Pfeiler hindurch führt (Triforium). Zwischen diesen Bogenöffnungen der Gallerien gehen nach der Mitte zu die Rippen des Schlussgewölbes, das aus dem Dreizehneck construirt ist. Unter den Schildbögen findet je ein Rundfenster und über demselben zwei ganz kleine Rundbogenfensterchen Platz. Da die erste Arcade dieses Chorschlusses viel weiter gespannt ist als die andere, so ist sie vom Triforium an in zwei Theile gelegt, und eine Rippe unmittelbar über den Scheitel des untern Spitzbogens eingelegt. Das äusserste Feld (eines der beiden, welche dem untern grösseren Bogen entsprechen) auf jeder Seite hat kein Rundfenster, sondern ein einfaches oblonges Rundbogenfenster. Im Äussern befindet sich ein Gallerieumgang an diesem höheren Theile. Jedem innern Gewölbeschild entsprechen aussen je zwei Spitzbögen. An den Ecken befinden sich Pfeiler, in der Mitte je eine Säule. Von Pfeilern und Säulen gehen in die Mauern grosse Architrave, auf denen kleine Tonnengewölbe aufsitzen, welche dem äussern Bogen entsprechen. Unter diesem Tonnengewölbe zwischen den Architraven befinden sich die beim Innern dieses Theiles erwähnten kleinen Fensterchen.

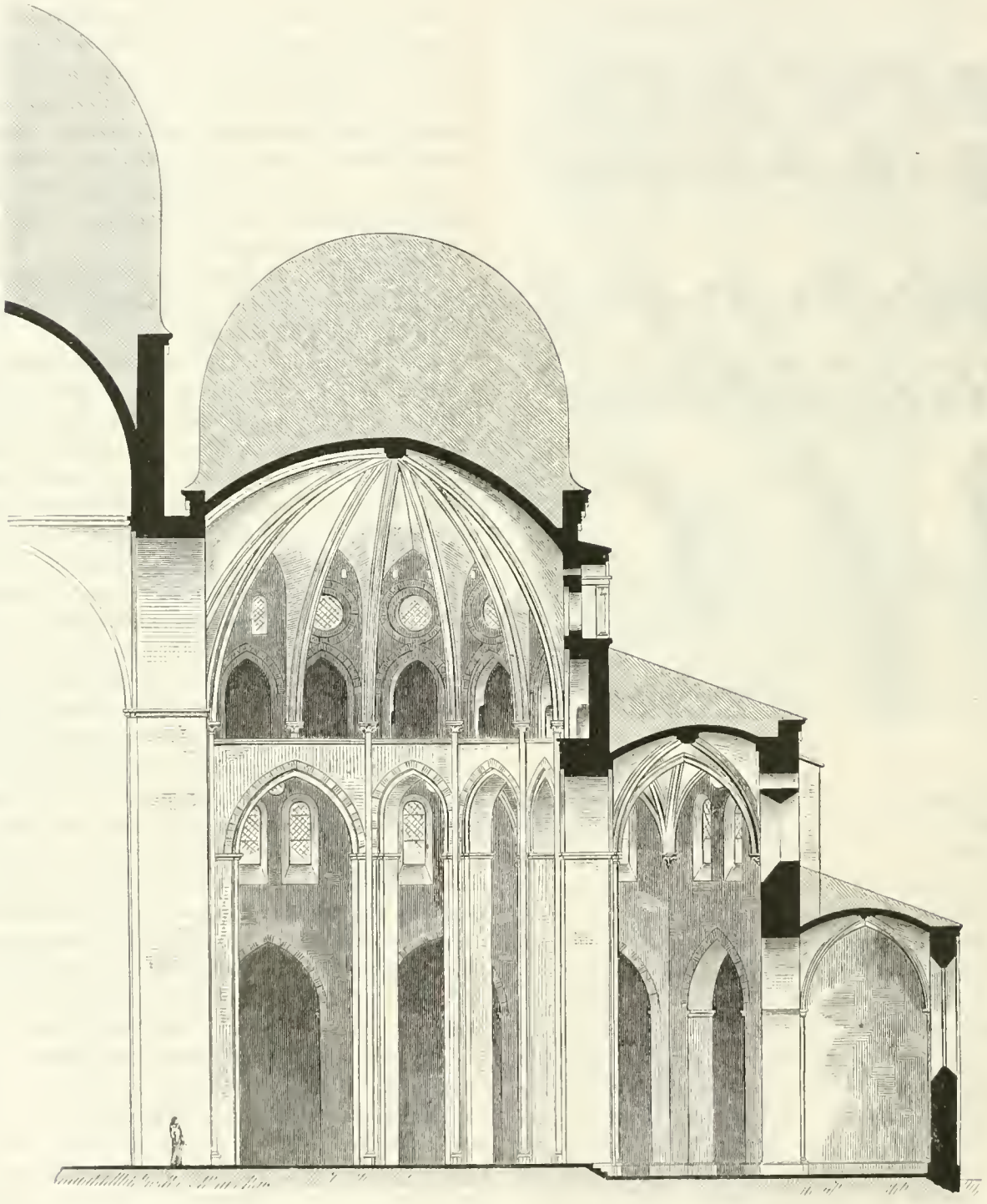
Diese Gallerie ist durch eine kleine Plattform abgeschlossen, über der sich das Hauptgesimse der Apside erhebt, das in Fig. 12 abgebildet ist.

Ehemals war dieser Theil mit einem einfachen schrägen Dach bedeckt, das sich an den Ostgiebel unter der letzten Kuppel anschloss. Im Jahre 1424 wurde eine Kuppel darauf errichtet, ohne Zweifel, um in Symmetrie mit den zwei Kuppeln vor der Vierung auch zwei jenseits derselben haben; der architektonische Gedanke des Ganzen hat jedoch wesentlich darunter gelitten.

Wir haben jetzt noch der eigenthümlichen Façade zu gedenken. Gegenwärtig erscheint sie als ein eigenthümlicher fast barbarischer Vorbau der Kirche. Es ist eine glatte Wand, die im untern Theile vier Blendarcaden hat, die zwei an den Seiten breiter, die zwei innern schmäler. In der Mitte zwischen denselben unten ein einfaches Portal, über demselben eine Nische mit einer Statue des Heiligen. Die zwei seitlichen blinden Arcadenbogen haben unten je eine Thüre, darüber je zwei Spitzbogenfenster, die engeren vermauerten Arcaden unmittelbar neben dem Portal haben je ein grösseres Spitzbogenfenster. Die Bogen dieser schmalen Nischen fangen höher oben an als die der breitern. Ein leichtes Gesimse zieht sich über das ganze Bogenwerk hinweg, und darüber ist eine Säulengallerie, die einen breiten bequemen Durchgang gewährt. Die Säulen sind aus istrianischem Stein mit eigenthümlichen sehr alt scheinenden Capitälen, deren Motive theilweise Nachklänge des korinthischen Capitäls sind, während andere Vogelgestalten etc. zeigen. Als charakteristisch ist zu bemerken, dass namentlich an dem Laubwerke sehr viel mit dem Bohrer gearbeitet ist. Namentlich sind die Zacken oder eigentlich die Löcher, wenn zwei Spitzen sich berühren, ganz mit dem Bohrer gemacht. Von den Capitälen greifen Architrave in die Wand, auf denen kleine spitzbogige Tonnengewölbe errichtet sind. Eine Brüstung, aus kleinen Säulchen gebildet, ist zwischen die grösseren Säulen eingestellt. Über dieser Gallerie ist die Giebelmauer stark zurückgesetzt, so dass ein freier Umgang davor entsteht, der ebenfalls mit einer Brüstung aus kleinen Säulchen nach vorne abgeschlossen ist. Er steht in

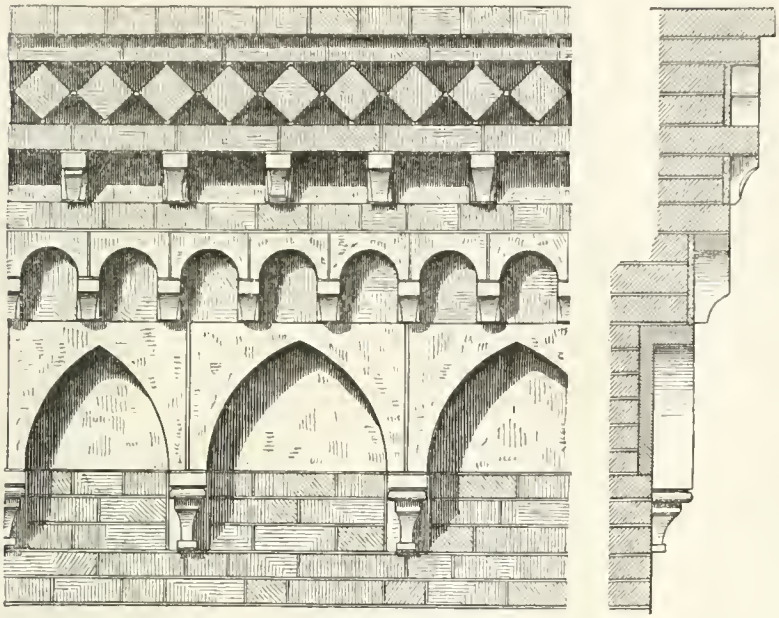
gleicher Höhe mit der oben erwähnten kleinen Plattform am aufgemauertem Widerlager der Seitenschiffe. Über dieser Gallerie steigt ein breiter massiger, die ganze Façade aller drei Schiffe bedeckender Giebel auf. Die schräge Dachlinie geht nicht in Einem fort, sondern ist noch gebrochen. In der Mitte des Giebels, unmittelbar über der Gallerie ist ein grosses Rundfenster, das sicher ehemals Maasswerk hatte, daneben auf jeder Seite ein durch Säulchen untertheiltes Doppelfenster.

Das Unschöne dieses obern Giebels ist im Systeme begründet. Es sind nämlich die Widerlager des grossen innern Gurtbogens wie die der Hauptpfeiler zwischen den zwei Kuppeln, so auch am westlichen Ende angebracht, wo sie genau dieselbe Function und Bedeutung haben, darüber aber, unmittelbar daran anstossend, steigt sodann der Giebel der Mittelschifffaçade in die Höhe, so dass dieser Giebel mit den Ansätzen zu beiden Seiten eine einzige Masse bildet, dessen Contour jedoch gebrochen ist. Die Sache



(Fig. 11.)

könnte nicht unschöner aussehen; sie erscheint wie eine blinde, ohne Rücksicht auf das Innere vorgebaute Façade, welche alle drei Schiffe zu einem einzigen maskiren soll; und doch ist dies keineswegs der Fall, im Gegentheil ist es nur eine Consequenz des constructiven Systems; allein es beweist, dass der Constructeur nicht Künstler genug



(Fig. 12.)

war, um eine harmonische Kunstwerkgestaltung aus dem Constructionssysteme zu schaffen. Zwar verfehlt die Massenhaftigkeit und Grösse auch ihres Eindruckes nicht, der sicher noch bedeutender war, ehe die letzte Restauration die ehrwürdige Patina des Alters davon weggeschabt hat; allein wenn es auch ehrwürdig und wohl ausschaut, künstlerisch schön ist es nicht. Ehemals allerdings kann das Unschöne der Giebelanlage mehr in Hintergrund getreten sein, als die Façade in ihrem unteren Theile eine andere Gestaltung hatte. Die Façade hatte nämlich in ihrem unteren Theile ehemals eine offene Halle. Die zwei seitlichen Bögen, welche genau den Seitenschiffen entsprechen, waren, wie sie jetzt sind, nur offen; an der Stelle des Portals und der zwei schmalen Bögen daneben war ein grosser Bogen, der indessen bei der weiten Spannung einen tieferen Ansatz hatte als die zwei seitlichen Bögen. Als Beweis dafür, dass diese Anordnung ehemals wirklich bestand, dient zunächst die Gliederung der Wandpfeiler an der jetzigen Innenwand, so wie an der derselben zugekehrten Seite des ersten Pfeilerpaares (vergl. Fig. 4). Die Gliederung weicht von der der inneren Pfeiler ab, ist aber unter einander gleich; es sind nämlich starke Säulen an den Ecken. Über dem untern Pfeiler ist bis zur Gallerie der Ansatz eines Mauerwerkes im Mittelschiffe sichtbar, so dass es sehr deutlich ist, dass ehemals eine Vorhalle die erste Hälfte des westlichen Joches einnahm, dass die Wölbung der Vorhalle bis zu der Höhe der innern Gallerie in die Höhe ging, dass die Gallerie selbst sich über dieser Vorhalle zu einer grossen und weiten Empore ausdehnte. Endlich ist in dem Oratorio der Confraternità oder Scuola del Santo im ersten Stock des mit Nr. 9 bezeichneten Gebäudes auf dem Situationsplane ein altes Bild erhalten; diese Scuola ist allerdings erst 1505 beendet und mit Gemälden von Tizian Vecellio und Girolamo del Santo ausgemalt. Auf einem der Gemälde ist die Antoniuskirche so dargestellt, dass ihre Façade die offene Halle zeigt. Allerdings befindet sich in der Capelle des seligen Lucca Beludi ein Wandgemälde, das die Kirche darstellt, wobei die Façade in der jetzigen Gestalt erscheint; allein obwohl die Capelle und deren Gemälde älter sind, so weicht doch dies von dem andern so viel ab, dass es offenbar scheint, das Bild sei später umgestaltet und übermalt, so dass wir dasselbe nicht als Gegenbeweis gegen die Annahme der offenen Halle ansehen können.

Wenn auch schon die Aufgabe des vorliegenden Aufsatzes nur auf die Architectur der Kirche selbst beschränkt ist, so dürfen wir es doch nicht unterlassen, auf einige der darin enthaltenen Kunstwerke aufmerksam zu machen. Wir müssen hier zunächst die Wandmalereien nennen, die in der Capelle der Madonna Mora und des seligen Lucca Beludi erhalten sind, von welch' letzteren ohnehin so eben die Rede war.

Die Malereien dieser letztern Capelle rühren von einem Maler Giusto her, der ein Sohn des Giovanni de Menatri aus Florenz war, im XIV. Jahrh. lebte und zu den Anhängern Giotto's gehörte. Was die Malereien der Capelle der Madonna Mora betrifft, so wurde hier im XIII., XIV. und XV. Jahrh. gemalt. Die Bilder sind theilweise beschädigt; allein sehr wohl erhalten ist noch in dieser Capelle ein Altar vom Schlusse des XV. Jahrhunderts. Die Mensa von Marmor ist an ihrer Vorderseite in drei Theilen ornamental geschmückt. Über der Mensa steht eine Marienstatue von Stein und bemalt unter einem grossen gothischen Baldachin, der die ganze Breite der Mensa einnimmt. Der Baldachin ist ringsum durch geschmiedete und vergoldete Gitter geschlossen, die erst geöffnet werden müssen, damit man die Statue sieht. Hinter derselben an der Rückwand des Baldachins ist ein Wandgemälde, Jesaias und David so wie einige Engel darstellend. Das Ganze ist sehr gut erhalten und gibt ein schönes Beispiel eines einfachern italienischen Altars vom Schlusse des XIV. Jahrhunderts. Zunächst ist sodann die Capelle des heiligen Felix zu nennen, eine gothische Arcatur, ganz aus Marmor, reich vergoldet. Über den Arcaden stehen Theile, die mit verschiedenfarbigem Marmor eingelegt sind, zwischen denselben Baldachine und Consolen mit Figuren. Die Contouren der Giebel und die Pyramiden der Fialen waren ehemals mit Krabben belebt, die jetzt aber

fehlen, während eine die Harmonie störende Aufmauerung darüber sich befindet, die durch einen Fries und Gesimse im Renaissancestyl abgeschlossen ist [1]). Das ganze Innere der Capelle ist noch mit Wandmalereien bedeckt, und ein mittelalterlicher Altar steht darin. Derselbe erhebt sich über einer hohen Stufenreihe, die nach der Seite durch ein Geländer abgeschlossen ist, besteht aus einer einfachen Mensa, hinter der fünf verschiedene, etwa 3 Fuss hohe Figuren stehen.

Ganz ähnlich ist auch der Altar in der Capelle des seligen Lucca Beludi gebildet. Von den Kunstwerken der Renaissance ist zunächst die äusserst reiche, dabei doch edle und zart gehaltene Antoniuscapelle im nördlichen Querschiff mit ihren vielen Sculpturen zu nennen, sodann der grosse Bronzecandelaber von Riccio aus dem Jahre 1507, die Bronzen von Donatello, das Tabernakel in der Sacramentscapelle u. a. Von den Chorstühlen sind einige Reste noch erhalten, und stehen als Beichtstühle verwendet in der Capelle des seligen Lucca Beludi.

Der Schatz der Kirche ist äusserst reich an kostbaren Goldschmiedearbeiten. Besonders ist das Reliquiarium mit der Zunge des Heiligen und ein grosses Rauchfass zu nennen. Wir hoffen Gelegenheit zu haben, in nächster Zeit ausführlich auf die Schatzkammer zurückzukommen.

Wir müssen nun noch der Grabdenkmale gedenken, deren die Kirche eine sehr grosse Zahl aus allen Zeiten vom XIII. bis XIX. Jahrhundert besitzt, so dass die ganze Entwickelung, welche die Grabdenkmale im Laufe dieser Zeit in Ober-Italien genommen haben, sich hier verfolgen lässt. Von den Nebengebäuden haben wir die Sacristei zu nennen, die ebenfalls mancherlei ältere Wandmalereien enthält, das Capitelhaus aus dem XIII. Jahrhundert, das Reste der Fresken Giotto's enthält, die vier Kreuzgänge, sodann die Capelle S. Giorgio mit ihren äusserst kostbaren Wandgemälden und die bereits erwähnte Scuola del Santo.

Wir haben nun noch die Nebengebäude u. A. zu erwähnen, welche im Situationsplan (Fig. 1) zu ersehen sind.

Nr. 1 ist die Kirche.
„ 2 Die Capelle der Madonna Mora.
„ 3 „ „ des Sel. Lucca Belludi.
„ 4 Grabmale des Orsato.
„ 5 Grabmäler des Carrareser.
„ 6 Ein Kreuz.
„ 7 Die bronzene Reiterstatue Gattamelata's von Donatello.
„ 8 Platz der Heiligen (ehemals Friedhof).
„ 9 Die Scuola del Santo.
Nr. 10 Bruderschaft.
„ 11 Die Capelle St. Giorgio.
„ 12 Monument des Piazzola.
„ 13 Eingang in das Kloster.
„ 14 Ehemaliges Refectorium.
„ 15 Kreuzgang des Capitels.
„ 16 Sacristei.
„ 17 Capitelsaal.
„ 18 Durchgang.
„ 19 Kreuzgang des Noviciats.
„ 20 Sitz der Administration der Kirche.
„ 21 Noviciat.
„ 22 Garten.
„ 23 Die runde Schatzcapelle.
„ 24 Reste des Kreuzganges del Paradiso.
„ 25 Magazin.
„ 26 Wächterhaus.
„ 27 Bibliothek.
„ 28 Kreuzgang des Generals.
„ 29 Refectorium.
„ 30 Klosterräume.
„ 31 Gärten.
„ 32 } Vermiethete Theile (ehemaliges Spital).
„ 33 }

Wie der historische Theil dieses Aufsatzes zeigt, sind wir in der Lage, aus einer ziemlich bedeutenden Anzahl von Documenten und Notizen die Geschichte der Kirche zu verfolgen. Über einige Punkte gibt uns jedoch die vortreffliche Darstellung der Geschichte durch P. Gonzati keinen Aufschluss, und einige Fragen sind noch nicht definitiv gelöst. Die erste ist die über die Baumeister der Kirche. Gonzati glaubt der Kirche die Ehre des Namens eines Nicola Pisano erhalten zu müssen, und behauptet, dass sie gänzlich und einheitlich nach seinem Modelle erbaut ist. Kugler hat schon in seiner Geschichte der Baukunst die Bauthätigkeit Nicola's überhaupt als eine unsichere Sache bezeichnet; wir sind der Ansicht, dass die Kirche keineswegs ein Werk aus Einem Gusse ist; wäre sie es aber, so könnten wir sie nur einem Meister zuschreiben, der nicht blos die italienische, sondern auch die nördliche Kunst seiner Zeit kannte. Es ist oben erwähnt worden, dass der Bau der Kirche von Westen nach Osten fortschritt, dass also das Presbyterium der jüngste Theil ist. Das Presbyterium ist nun, wie ein Blick auf den Grundriss beweist, nicht aus einer Idee mit dem Lang- und Querhaus, sonst wäre dasselbe nicht enger angelegt, und würde sich nicht der Chorumgang so unorganisch an das Seitenschiff anschliessen.

Allerdings scheint, wenn man den Grundriss betrachtet, das Presbyterium mit Umgang der ältere Theil zu sein, indessen ist dies nicht unbedingt über allen Zweifel erhaben, ja es ist immerhin denkbar, dass die historische

[1]) Vgl. die Abbildung dieser Capelle bei Chapuis: le moyen-âge monumental et archéologique. Taf. 8.

Nachricht vollkommen richtig ist und das Presbyterium erst aus dem XIV. Jahrhundert stammt, allein wir wollen hier auf eine Lücke in den historischen Berichten aufmerksam machen. Es ist nämlich im XIV. Jahrhundert nur vom Bau der Capellen, keineswegs vom Presbyterium selbst die Rede, und es wäre somit die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass man damals nur eine Transformation dieses Theiles vorgenommen habe, dass aber das Presbyterium selbst älter in der Anlage ist, und dass vielleicht ehemals eine einfache Apside vorhanden war, die auch mehr mit der Kuppelanlage sowie mit der Grundanlage des Langhauses in Harmonie stand; es ist dies allerdings nur Hypothese, allein sie hat nichts Unwahrscheinliches für sich, namentlich wenn man die Grundform der zwei grossen Pfeiler beim Beginn des Chorschlusses in's Auge fasst.

Wird aber sodann die Anlage des Presbyteriums als eine Umgestaltung einer frühern Anlage angenommen, so spricht nichts mehr für die Annahme eines Baufortganges von Westen nach Osten, sondern es wäre im Gegentheil Grund, den ältesten Theil im Osten zu suchen.

Für die Thatsache aber, dass man der gewöhnlichen Weise entgegen von Westen nach Osten gebaut hat, sprechen auch die ältere Detailform der Façade, insbesondere die Capitäle der grossen Gallerie, die indessen so alt erscheinen, dass sie als Reste eines älteren Baues betrachtet werden müssen.

Mit Ausnahme nun des östlichen Theiles, also der ganzen Anlage des Presbyteriums sammt den zwei Thürmen, mit Ausnahme ferner der Seitenschiffe, der grossen Kuppel jenseits der Vierung, die höher sind als die Seitenschiffe des Langhauses, sind wir allerdings geneigt, das Gebäude als Einen Gedanken anzuerkennen; allein ob Nicola Pisano als Schöpfer zu betrachten ist, scheint uns mehr als unwahrscheinlich, und zwar wegen der geringen Übereinstimmung mit anderen ihm zugewiesenen Gebäuden, sodann weil das Ganze vorzugsweise einen constructiven Gedanken darstellt und weniger einen künstlerischen. Dieser hohe Aufbau der Kuppeln und die Ableitung des Seitenschubes nach unten, obwohl keineswegs eine kühne Construction, ist doch wesentlich ein constructiver Gedanke. Die Anlage der grossen Strebepfeiler und Widerlagsaufmauerungen, welche entsprechend den grossen Streben, die aus dem Dache der Seitenschiffe herausgehen, sich an die Façade anlehnen, sind nur als constructiver Gedanke aufzufassen; als künstlerischer Gedanke gewiss nicht, denn sie geben der Façade ein fast barbarisches Ansehen. Nicola Pisano, der fein fühlende Künstler, hätte diese Form nicht geduldet und sich desshalb um eine andere Construction umgesehen. Überhaupt entspricht das Schwere und Massenhafte keineswegs dem Pisano. Wir müssen desshalb seine Urheberschaft so lange jedenfalls in Zweifel ziehen, bis sie authentisch nachgewiesen ist, was schwerlich geschehen wird. Sicher würde auch, wenn Nicola der Baumeister gewesen wäre, seine Urheberschaft ausser Zweifel sein, da er ein viel zu selbstbewusster Künstler war, um Mit- und Nachwelt im Unklaren über seine Werke zu lassen. Wir sind vielmehr der Ansicht, dass ein bescheidener Laienbruder des Klosters, der vielleicht einen grossen Theil der Welt gesehen hatte, den Plan entwarf, und dass bescheidene Laienbrüder auch nach dem ersten Meister den Bau weiter führten, wie auch ein solcher ihn beendete.

Eine fernere Lücke ist die über die Gestalt des ehemaligen Grabes des heiligen Antonius. Wir haben der Übertragung im Jahre 1263 Erwähnung gethan. Eine eigene Capelle bestand damals noch nicht, und die Tradition sagt, dass die Reliquie zwischen zwei Pfeilern unter der Kuppel des Kreuzschiffes, also unmittelbar hinter dem Hochaltar aufgestellt wurde, der sich unter der Mitte der Kuppel befand. 1310 fand eine weitere Übertragung der Area in das nördliche Kreuzschiff statt, das wie noch jetzt leicht zu ersehen ist, ehemals einen Eingang hatte. Wir sind nun nicht mit Gonzati der Ansicht, dass die Aufstellung unmittelbar hinter dem Hochaltar blos provisorisch gemeint war, sondern halten sie für definitiv, und glauben dass blos die hohe Verehrung der gläubigen Pilger, die sich in grossen Schaaren zur Area drängten, Veranlassung zu weiterer Übersetzung gab. Nun mag allerdings damals schon im Jahre 1310 der Eingang vermauert und eine Arcatur zum Abschluss gegen das Schiff gezogen und so durch eine Wölbung eine Capelle gebildet worden sein. Wir sind indessen nicht zu dieser Annahme verpflichtet, sondern glauben vielmehr, dass das Kreuzschiff blieb wie es war, und dass ein Baldachin auf Säulen über der Area erbaut wurde. Denn die damals aufgestellten Säulen sind noch vorhanden. Erst im Schlusse des XV. Jahrhunderts mag man sodann in Übereinstimmung mit der S. Felixcapelle eine derartige Disposition für die S. Antonscapelle verlangt haben. Dies mag der Grund der älteren Erneuerungen gewesen sein, bis im Beginn des XVI. Jahrhunderts die jetzt bestehende Capelle errichtet ward.

Als offene Frage müssen wir endlich auch noch die Façadenhalle betrachten, da auch hierüber keine ganz sicheren Daten vorliegen.

Über die Wandmalereien im Kreuzgange zu Schwaz und über die Urheber derselben.

Von Bertrand Schöpf.

Unter den mittelalterlichen Wandmalereien Nordtirols stehen die Gemälde des Kreuzganges im Franciscanerkloster zu Schwaz sicherlich mit in der ersten Reihe. Jeder Kunstfreund bewundert sie, und König Ludwig von Baiern empfahl ihre Erhaltung bis auf den letzten Strich. Dieses Kloster wurde im ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts erbaut. Maximilian I. sagt in einem Diplome von 1507, dass die Gemeinschaft der Bergwerksleute und anderer Unterthanen von Schwaz und der Umgebung mit seiner Beistimmung ein Franciscanerkloster bauen wollen. Er schützte und förderte das Unternehmen. Am 30. August 1507 wurde der erste Stein zum Baue gelegt; den 16. October 1509 wurde schon die zwar kleine, aber ihrer aufstrebenden Verhältnisse wegen schöne Bonaventuracapelle, in welche man vom östlichen Flügel des Kreuzganges tritt, „nebst dem Gottesacker des davor liegenden Kreuzganges“ eingeweiht. (Siehe Virgil Greiderer: Germania franciscana.) In dieser Capelle steht ein Altar im schönen Renaissancestyl, wie er hier nach dem Aufgeben der Gothik zuerst geübt wurde. Im November 1515 konnte die im Wesentlichen vollendete schöne Klosterkirche mit ihren acht Altären eingeweiht werden. Sie enthält von mittelalterlichen Kunstwerken auf einem Seitenaltare eine werthvolle geschnitzte Gruppe, die schmerzhafte Gottesmutter, umgeben von Johannes und den heiligen Frauen, und auf dem Kreuzaltare ein über lebensgrosses Crucifix aus bräunlichgrauem Marmor. Dieses Crucifix erregte von jeher die höchste Bewunderung, und soll nach alten Berichten (z. B. im Orbis seraphicus des P. Cajet. Laurinus) im Jahre 1521 von Padua nach Schwaz übertragen worden sein. Ausser diesen ist noch vorhanden ein festtägliches Tabernakel-Crucifix von etwa 9 Zoll Grösse aus Elfenbein, unübertrefflich gearbeitet und bis in's kleinste Detail mit seltenem Kunstfleisse durchgeführt. Man möchte es dem Meister Kollin zuschreiben. Am Kreuzgange wurde noch 1522 gebaut und gemalt, wie eine mir von P. Justinian Ladurner mitgetheilte Urkunde besagt: „1522 haben die Gebrüder Georg und Hans die Stöckl in dem Kreuzgang bei den Franziskanern zu Schwaz zwei Bögen bauen und malen lassen; dabei sind auch in schön geschmolzenen Scheiben ihre und ihrer Gemalinnen Wappen mit beigesetzter Inschrift: 1522 Georg Stöckl, Anna Aichhorn, 1522 Hans Stöckl, Apollonia von Kentschach.“

Bevor ich die einzelnen Gemälde des Kreuzganges aufführe, will ich die Anlage desselben kurz beschreiben. Er liegt an der Südseite der orientirten Kirche, und ist in einfachem gothischen Style mit gesundestem Geschmacke erbaut. Seine Weite beträgt im Lichten 9½, seine Höhe 13½ Fuss. Zweiundzwanzig Kreuzgewölbe von grösstentheils genauem quadratischem Grundrisse überspannen ihn und 18 mit einfachem Masswerke gezierte zweitheilige Fenster, 8 Fuss 2 Zoll hoch, 5 Fuss 3 Zoll breit, lassen das Licht vom Hofraume her einfallen. Der Kreuzgang bietet 24 Wandflächen von mehr als 9 Fuss Breite und 13 Fuss Höhe, welche mit eben so vielen Gemälden, ursprünglich im Tempera ausgeführt, bedeckt sind. Zweiundzwanzig von diesen Gemälden stellen die Passion und Verherrlichung des Erlösers dar, zwei an den von Thüren durchbrochenen Wandflächen Scenen aus dem Leben des heiligen Franciscus. Sämmtliche Gemälde wurden im Jahre 1687 mehr oder weniger renovirt, und litten dann besonders im Jahre 1809 nach dem Brande von Schwaz, wo eine Menge Obdachloser im Kloster Zuflucht suchte.

Die einzelnen Gemälde begleite ich mit jenen kurzen Bemerkungen über ihren Zustand, welche mir unser vortrefflicher Historienmaler Hellweger bei einem Besuche des Kreuzganges machte.

1. Das letzte Abendmahl; eine reiche Composition; der Saal, blos eine leichte Säulenhalle ohne Füllungsmauer, gewährt überall Durchsicht auf die Gassen Jerusalems, in denen viele Personen angebracht sind. Auf der Seite wird gekocht; Judas geht rechts ab. Das Bild ist sehr gut gezeichnet, die Contouren sehr werthvoll und wohl zu ergänzen. Die Farbe ist ganz verschwunden.

2. Christus am Ölberge; ein würdevoll componirtes Bild. Die Contour wäre zu retten, wie es denn überhaupt besonders wünschenswerth wäre, wenn in diesem Kreuzgang die Contouren von verständiger Hand ergänzt würden, indem in ihnen der hauptsächlichste Werth liegt.

3. Die Gefangennehmung. Dies Bild wurde stark übermalt, wobei man sich oft nicht an die alten vielfach noch sichtbaren Umrisse hielt, obwohl diese weit mehr Werth hätten als die Übermalung. Die Jünger, darunter Johannes im Unterkleide, fliehen; Petrus haut dem Malchus das Ohr ab.

4. Christus vor Kaiphas. Christus, äusserst majestätisch und in würdevoller Ruhe, bildet den schönsten Gegensatz zur Leidenschaft seiner Gegner. Das Bild wurde in den rothen Gewändern mit Ölfarbe übermalt, welche nun bei ihrem Abfallen auch die Contour mitreisst. Man könnte die Umrisse erhalten. Die Übermaler wichen auch hier von der alten Zeichnung ab. Petrus, die Magd und ein Soldat sind rechts abseits im Gespräche angebracht.

5. Die Verspottung. Was von Malerei noch sichtbar ist, ist übermalt; die Contouren sind übrigens noch gut erhalten, so dass sie zu retten wären. Christus ist sehr schön gezeichnet, besonders erregt der edle Kopf Bewunderung. Das Bild trägt die Jahrzahl 1526.

Im südlichen Flügel des Kreuzganges folgt hierauf:

6. Die Geisselung; übermalt, jedoch so, dass die Contour noch zu gewinnen wäre. Auf diesem Bilde sind rechts vom Beschauer drei Männer angebracht, welche die Sage als die Maler des Kreuzganges bezeichnet. Der mittlere trägt reichen Schmuck mit Goldkette. Jahrzahl 1519.

7. Die Dornenkrönung. Das Bild zeichnet sich durch treffliche Auffassung aus. Christus erscheint grossartig und edel. Die Contouren wären zu retten.

8. Den Raum, den die hier in den Convent führende Thür übrig lässt, nimmt eine Darstellung der Stigmatisation des heiligen Franciscus, und Franciscus auf einem Berge das Kreuz umschlingend ein. Es ist ein tief empfundenes Bild.

9. Pilatus zeigt Christus dem Volke und

10. die Verurtheilung Christi. Diese beiden Bilder haben am meisten gelitten. Die Ölübermalung hat sich abgeschält und zwar grösstentheils sammt der Contour. Unten ist das Wappen der Rosenthaler, das drei Rosen und einen Stern zeigt, angebracht, mit der später anzuführenden Inschrift.

11. Die Kreuzigung. Dieses reich componirte Bild liesse sich wahrscheinlich ganz wieder herstellen.

Auf dem gemalten Trennungssäulchen zwischen diesem und dem nächsten Bilde ist das Monogramm PWS zu lesen.

12. Die Verspottung während der Vorbereitung zur Kreuzigung. Hier ist eine Erzplatte in den Boden eingelassen, welche ein Monogramm und die folgende Inschrift trägt: „Hie leyt begraben der erbar man Jörg schett, dem Gott genade. Starb am Mitwochen nach Petri und Paul 1512.“ Tinkhauser vermuthet an ihm einen Künstler, der entweder den Bau geleitet oder an Verfertigung der Gemälde wesentlichen Antheil gehabt hat. Ich konnte bisher über ihn nichts finden.

Nun beginnt der östliche Flügel und es folgt:

13. Christus zwischen den zwei mit Hemden bekleideten Sehächern am Kreuze. Maria und Johannes sind sehr charaktervolle Gestalten. Dieses Gemälde haben die Knappen malen lassen.

14. Franciscus wird vom Engel durch Violinspiel getröstet. Den übrigen Raum nimmt die Thüre zur Bonaventuracapelle ein. Jahrzahl 1516.

15. Die Trauer der Jünger beim Leichname Christi. Das Bild trägt Spuren grosser Schönheit.

Der heilige Leichnam wird zu Grabe getragen. Eine sehr edle Composition. Das Bild wurde grösstentheils mit Ölfarbe übermalt, welche sich zum Theil, besonders an den Gewändern, wieder abgelöst hat. Von alten Contouren ist hier nichts sichtbar. Es könnte als Composition erhalten werden. Eine Inschrift sagt: „Die Figur hat lassen machen die lobliche Bruderschaft der metzger Gott zu lob Amen.“

17. Christus befreit die Väter aus der Vorhölle. Adam, Eva, Moses, Dismas, David, Johannes Baptista sind schon befreit. Teufelslarven wollen die Veste vertheidigen. Der Christuskopf erinnert sehr an Hemmling. Rechts sieht man die Paradiesesburg, ein dicht mit Bäumen bewachsener Hügel, den goldene Mauern mit Zinnen und Thürmen in immer engeren Kreisen umgeben. In der Höhe erblickt man eine Goldglorie mit kleinen Engeln.

18. Die Auferstehung mit der Jahrzahl 1.J.Z.X Ausser dem Mantel Christi, einigen rothen Drapperien und einem Theile der Luft ist nichts übermalt; es liesse sich mit Fleiss im ursprünglichen Charakter wieder herstellen. Christus ist sehr imponirend dargestellt, und etwa um ein Drittheil grösser als die sieben Wächter. Das Bild war sehr festlich glänzend ausgestattet, die Harnische der Wächter vergoldet, wie auch die Morgenröthe dieses kostbaren Ostermorgens durch Gold ausgedrückt ist. Hinter Christus erblickt man den Calvarienfels mit drei Kreuzen, bei denen Frauen stehen; auch auf einer Stiege des Felsens steigen heilige Frauen hinauf. Unten kommen sie aus der Stadt. An der vierten Seite des Kreuzganges folgen folgende Bilder:

19. Jesus erscheint der Magdalena und legt den Jüngern auf dem Wege nach Emaus die Schrift aus. Im Hintergrunde sind in sehr schöner Landschaft viele Scenen, die sich nach der Auferstehung ereigneten, dargestellt. So erscheint Jesus dem Petrus; Johannes sucht ihn im Grabe; Jesus wird von den zwei Jüngern eingeladen und bricht dann in Emaus das Brod; im Hintergrunde wieder Frauen unter dem Kreuze. Die Gewänder und die Luft sind übermalt. Jahrzahl 1521.

20. Christus und Thomas in Mitte der Apostel. Ein sehr schönes Bild, das sich wohl herstellen liesse, da nur etwa sechs Gewänder übermalt sind. Die Scene geht in einer offenen Säulenhalle vor sich.

21. Die Himmelfahrt. Christus ist nur bis zu den Knien sichtbar, indem die Wolke den obern Theil verdeckt. Die Apostel und Maria knien um einen Fels herum. Die Köpfe, Hände und lichten Gewänder sind nicht übermalt. Die Landschaft schön behandelt. Die Jahrzahl 1521.

22. Die Sendung des heiligen Geistes. In einer offenen Säulenhalle, zu jeder Seite drei Säulen, welche durch drei über sie gelegte Balken, das Dach andeutend, verbunden sind, sitzt Maria in der Mitte auf dem Throne, die Apostel sitzen oder knien in zwei Reihen rechts und links. Das Bild ist schön angeordnet, aber übermalt.

23. Die Theilung der Apostel. Die Luft wurde übermalt und ist abgestanden. Die Landschaft, die Köpfe und etwa die Hälfte der Gewänder blieben unverändert. Unter den Köpfen scheinen schöne, alte Porträtköpfe zu sein. Die Apostel sind in Gruppen zerstreut. Hier essen zwei mit einander an einem Tische knieend; dort empfängt ein Apostel vom andern knieend den Segen; andere haben sich nach verschiedenen Richtungen schon auf den Weg gemacht. In der Landschaft erblickt man über verschiedenen Orten kleine Aufschriften: „Grab Christi“, „Bethania“, „Emaus“,

„Betphaga“ etc. Besonders lieb erscheint Christus, in halber Figur, die Apostel segnend, ruhig und priesterlich herabsehend, schön wie von Hemmling. Das Bild wäre sehr der Restauration werth. Es trägt die Jahrzahl 1521.

24. Das Weltgericht. Maria und Johannes Baptista neben Christus knieend. Das Bild ist gar stark übermalt und vielfach die ganze Composition verändert. Die alten Contouren könnten jedoch noch erhalten werden.

Hiermit sind wir wieder beim Anfang des Kreuzganges angelangt; die weiteren bis zur Klosterpforte an diesen Flügel sich anschliessenden drei Gemälde rühren aus dem XVII. Jahrhunderte her, und kommen hier nicht in Betracht. Sie stellen die Geburt, die Anbetung der heiligen drei Könige und die Taufe im Jordan dar; nur ein Gemälde in dieser Abtheilung, das nun aber zur Hälfte übertüncht ist, trägt den mittelalterlichen Charakter, und scheint den Abschied Christi von seiner göttlichen Mutter darzustellen.

In den folgenden Zeilen will ich das zusammenstellen, was bei der Dürftigkeit der Quellen über die Künstler, die im Kreuzgange malten, bisher gefunden werden konnte. Da es einiges Neue enthält, dürfte es jedenfalls von Interesse sein.

Was bisher über die Urheber dieser Malereien bekannt gemacht wurde, aber manche Unrichtigkeit enthält, findet man in Nagler's Künstlerlexikon unter dem Artikel „Rosenthaler“ und in Otte's Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, Seite 224. Die Summe dieser Nachrichten ist: ein Drittheil der Bilder des Kreuzganges rührt von den drei Brüdern Kaspar, Johann und Jakob Rosenthaler her, welche als Mönche in Schwaz gelebt hätten. Kaspar Rosenthaler soll 1514 gestorben sein. Die Fortsetzer der Malereien im Kreuzgange seien nicht alle bekannt, unter diesen sei aber zunächst ein Monogrammist P. W. S. zu nennen. Später seien die schon weniger kunstreichen Maler, die Hettinger von Schwaz als Fortsetzer gefolgt. So die bisherigen Nachrichten.

Rosenthaler wird nun gewöhnlich als Maler eines Theiles des Kreuzganges angenommen. Diese Ansicht stützt sich auf eine Inschrift im Kreuzgange unter dem Gemälde, welches die Verurtheilung Christi darstellt, und auf dem auch das Wappen der Rosenthaler angebracht ist. Da ist nämlich zu lesen: Casparus Rosenthaler Norin (burgensis) (mon)ast(erii) IOMS Pictor. Hier sind die Rosenthaler jedenfalls als Maler bezeichnet, und es liegt nahe, sie auch für die Maler des Kreuzganges zu halten, obwohl man sonst nirgends schriftlich aufgezeichnet findet, dass sie Maler, oder Maler des Kreuzganges gewesen seien. Die Wahrscheinlichkeit der Annahme, dass Rosenthaler da gemalt habe, gewinnt noch durch den Umstand, dass die Gemälde sehr an Dürer erinnern, was leicht zu erklären ist, wenn sie Dürer's Zeitgenosse und Landsmann Rosenthaler gemalt hat. Einigen Grund kann obige Ansicht für die Rosenthaler auch aus folgendem Umstande hernehmen. Im südwestlichen Winkel des Kreuzganges sieht man auf dem Bilde, welches die Geisselung darstellt, abseits, unbetheiligt am Vorgange drei Männer angebracht, von denen der mittlere reichern Schmuck und eine Papierrolle in der Hand trägt. Von diesen drei Figuren sagt die handschriftliche Chronik des Klosters zum Jahre 1514, dass sie die Porträte der drei Maler des Kreuzganges vorstellen. Diese Chronik rührt zwar nicht vom Jahre 1514 her, sondern vom Jahre 1626, wurde aber von dem sehr fleissigen und angesehenen P. Bernardin Lackner, der zugleich ein sehr geschickter Architekt war, zusammengestellt aus den Berichten omnium memorabilium rerum, quae seiri, aut et actis certisque relationibus haberi et colligi potuerunt. Obwohl nun P. Bernardin Lackner nicht hinzusetzt, dass diese Figuren die Porträte der Rosenthaler seien, so hält dies doch die Sage fest.

Von Kaspar Rosenthaler ist übrigens noch Folgendes bekannt: Er kommt als Verleger der „Legend des heyligen vatters Francisci“ vor, welche Legende mit vielen schönen Holzschnitten, von denen der erste und letzte die Jahrzahl 1511 tragen, geziert ist. Am Ende dieses Quartbandes ist beigefügt: „Gedruckt und vollendt In der Kaiserlichen Stat Nuremberg durch Hieronymus Hölzel, In Verlegung des Erbern Caspar Rosentaler, jetzund wohnhafft zu Schwatz. Am Sybenden tag des Monats Aprilis. Nach Christi unsers herren gepurt Tausent fünfhundert und Im zwelfften Jare.“

Auch das Todesjahr und die Ruhestätte des Kaspar Rosenthaler können mit Bestimmtheit angegeben werden. Vor dem Altare des heiligen Franciscus in der Klosterkirche zu Schwaz ist nämlich ein Grabstein eingelassen mit der Inschrift: „Anno 1542 starb der fiernem Herr Hans Kaspar Rosenthaler von Niernberg, des Klosters Baumeister.“ Der gegenwärtige Grabstein rührt zwar nicht aus der Zeit des Ablebens Rosenthalers her, sondern wurde im Jahre 1661 gesetzt; er kam jedoch nur an die Stelle des früheren, den man anderweitig verwendete, und erhielt auch die Inschrift des früheren. So wird ausdrücklich in der handschriftlichen und hier gleichzeitigen Chronik gemeldet.

In dieser Chronik wird Kaspar Rosenthaler auch hujus monasterii Aedilis ac primus Pater spiritualis (Syndicus) genannt. Aus diesen Thatsachen erhellet, dass Kaspar Rosenthaler nicht im Jahre 1514 gestorben, und dass er auch nicht als Mönch, sondern als ein „fiernemer“ Herr zu Schwaz gelebt habe. In welchem Sinne das Wort Baumeister hier zu nehmen, ob es den Architekten oder den Bauherrn und seinen Untergestellten bedeute, bleibt ungewiss. P. Ladurner theilte mir aus einer Urkunde von 1515 eine Notiz mit, in welcher auch ein anderer Baumeister der Franciscaner-Kirche genannt wird. Es heisst dort:

Michel endlich, Baumeister unser lieben Frauenkirch (Pfarrkirche) u. S. Franciscen Kirch zu Schwatz hat Kupfer verkauft und davon an Kaiser Max Anzeig gemacht.

Als Fortsetzer der Malereien im Kreuzgange wird weiters der Monogrammist P. W. S. vermuthet. Es ist nämlich, wie oben gesagt, auf dem Säulchen zwischen dem eilften und zwölften Bilde obiges Monogramm angebracht. (Die Rippen der Kreuzgewölbe ruhen nicht auf Wandsäulchen, sondern auf Consolen, und da wurden zur Trennung der Bilder Säulchen unter die Consolen hingemalt.) Über dieses Monogramm, glaube ich, gibt uns folgendes Werk Aufschluss, oder bringt uns wenigstens einen der Meister, die im Kreuzgange gemalt haben. P. Placidus Herzog gab im Jahre 1740 zu Cöln seine Cosmographia austriaco franciscana heraus. Da das Kloster zu Schwaz ursprünglich zur österreichischen Franciscaner-Provinz gehörte, so sammelte er auch Nachrichten über dieses Kloster, und bringt unter andern aus dem alten Nekrologium der Ordensprovinz auch die Namen der im Kloster Schwaz von 1511—1566 verstorbenen Religiosen. Unter diesen erscheint als im Jahre 1534 gestorben, Pater Guilielmus de Suevia, mit dem erfreulichen Beisatze „qui ambitus claustri ingeniosis ornavit picturis“. Es ist wohl nicht zu zweifeln, dass dieser P. Guilielmus de Suevia kein anderer ist, als der auf dem Täfelchen verzeichnete P. W. S. (Pater Wilhelmus Suevus). Auch glaube ich, obiger Beisatz lasse keine andere Deutung zu als diese, Pater Wilhelm habe wirklich selbst den Kreuzgang mit den Erzeugnissen seines Genies geschmückt, denn sonst würde er als Oberer bezeichnet sein, abgesehen davon, dass das ingeniosis dann nicht passen würde.

Unter den weitern Fortsetzern der Malereien im Kreuzgange werden die Maler Hettinger genannt. Diese gehören wohl nicht zu den Fortsetzern der Malereien, da eine Inschrift im Kreuzgange ausdrücklich besagt, dass sie die Gemälde zweimal renovirt haben: „Has picturas anno 1652 renovarunt Georgius et Andreas Hettinger, filius illius, et anno 1687 iterum idem Andreas et Joannes Georgius filius ejus pictores Suazenses. Die erste Renovation scheint in einer Reinigung der Gemälde bestanden zu haben, denn in der Chronik geschieht derselben zum Jahre 1652 mit Beisetzung eines Receptes, das Reinigungsmittel angibt, Erwähnung. Später wurde zu diesem Recept hinzugeschrieben: „hat aber chain bestandt.“ Nachdem so diese erste Renovation misslungen war, und wohl wahrscheinlich viel geschadet hatte, schritt man in den Jahren 1687 und 1688 zu einer theilweisen Übermalung mit Ölfarbe, wobei auch ein des Malens kundiger Laienbruder, Josaphat Lektor, mit den Hettingern arbeitete. Die Kosten dieser Restauration trugen die Herren, deren Wappen im Kreuzgange angebracht sind. Es ist wohl möglich, dass diese Maler nebst der Renovation der 24 alten Bilder im eigentlichen Viereck des Kreuzganges die drei Bilder gemalt haben, welche in der Verlängerung des nördlichen Flügel bis zur Klosterpforte hin angebracht sind, welche aber, als ganz den neuern Typus tragend, hier nicht in Betracht kommen.

Kleine Mittheilungen.

Zur näheren Kenntniss der alten Cistercienserkirchen.

Dr. W. Rein versucht in der Jänner-Nummer des „Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit“ den Nachweis zu führen, dass die in neuerer Zeit an den älteren Cistercienserkirchen beobachteten gemeinsamen Eigenthümlichkeiten, bestehend aus dem Mangel an Thürmen, den geradlinigen Chorschlüssen mit doppelten, in der Mauer ausgesparten Capellenpaaren und der übermässigen Länge der Schiffe, sich an zahlreichen Kirchen keineswegs vorfinden. So weist er an der Abtei Alten-Camp, dem Nonnenkloster vor Eisenach und in Ichtershausen den Bestand von hohen romanischen Thürmen nach. Die Doppelcapellen neben dem Hochaltar bedürfen nach seiner Anschauung noch genauerer Durchforschung; in dem Kloster Heiligenkreuz bei Wien suche man sie vergebens. Der geradlinige Chorschluss scheine etwas Willkürliches und von dem Vermögen Abhängiges oder eine auf gewisse Provinzen beschränkte Eigenthümlichkeit gewesen zu sein, weil sich an anderen Kirchen, wie in Georgenthal, Oliva, Eisenach und Ichtershausen Apsiden vorfinden. Was die übermässige Länge der Schiffe anbelangt, so sei in Ichtershausen gerade das Gegentheil der Fall, da die Gesammtlänge der Kirche nur das Doppelte der Breite ausmache. — Was nun das Fehlen der Thürme anbelangt, so war es nach den ältesten Ordensregeln (vom Jahre 1157) ausdrücklich strenge untersagt, steinerne Glockenthürme zu erbauen und nur die Erbauung kleiner hölzerner und erst später steinerner Thürmchen gestattet. Wo daher grosse hohe Thürme vorkommen, kann dies nur als Ausnahme von der Regel vorkommen und in den Cistercienser-Anlagen der österreichischen Länder wurde auch eine solche Abweichung bei Bauten der romanischen Epoche nicht wahrgenommen. Auf den geradlinigen Chorabschluss dürfte das Beispiel des Mutterklosters von Citeaux von Einfluss gewesen sein. Doch hat man sich daran nicht strenge gehalten. So geht es aus dem noch vorhandenen romanischen Theile des Klosters Heiligenkreuz mit ziemlicher Gewissheit hervor, dass dem Langhause in der Breite des Mittelschiffes über das Querschiff hinaus ein weiteres Quadrat angefügt war, welches sodann mit der halbrunden Chornische abgeschlossen war, eben so durften auch die Kreuzesarme in der Richtung und Breite der Seitenschiffe nach Osten zu abgeschlossen gewesen sein. Der gegenwärtige geradlinige Chorabschluss gehört der Zeit des gothischen Erweiterungsbaues an [1]).

Der Münzfund von Ips.

Im November vorigen Jahres wurde bei Gelegenheit des von der Commune Wien angeordneten Baues eines neuen Versorgungshauses zu Ips an der Donau ein bedeutender Münzfund gemacht, der, in den Tagesblättern erwähnt, das allgemeine Interesse erweckte. Die Arbeiter stiessen nämlich beim Abbrechen des vorderen Theiles des ehemals dort bestandenen Franciscanerklosters in den Funda-

[1]) Vgl. Heider's Beschreibung der Abtei Heiligenkreuz in den mittelalterlichen Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates. I, 44.

menten auf ein Grab; zwischen den Füssen des Skelettes befand sich ein irdener, geschlossener Topf, der mit kleinen Silbermünzen angefüllt war. Der Topf wurde zerbrochen, der grösste Theil der Münzen aber an den Wiener Magistrat eingesendet. Der Herr Bürgermeister Dr. Andreas Zelinka hatte die Güte, den ganzen Fund dem k. k. Münz- und Antikencabinete mitzutheilen. Da die Bestimmung der Münzen und Auswahl für das k. k. Cabinet mir übertragen wurde, so theile ich im Folgenden das Ergebniss mit.

Sämmtliche Münzen, ungefähr 6000 Stücke, sind Schwarzpfennige von schlechtem Gehalt, wie sie die österreichischen und baierischen Fürsten des XV. Jahrhunderts massenhaft schlagen liessen, von unregelmässiger Gestalt, fast viereckig, dünn, die österreichischen nur einseitig geprägt, im Gewichte von beiläufig 7 Gran. Bei ihrem bedeutenden Kupfergehalte sind sie so stark von Grünspan überzogen, zum Theil so von dem Oxyd angegriffen, dass sie mitunter nur unförmliche Klumpen bilden und trotz angewendeter Reinigungsmittel unkenntlich blieben; jedoch liess sich der grösste Theil doch bestimmen. Sie gehören sechzehn verschiedenen Münzherren des XV. Jahrhunderts an; diese sind folgende:

A. Österreich.

1. Wilhelm und Albrecht IV. um 1403. In einem Kleeblatte der österreichische Bindenschild und die Buchstaben W—A.

2. Ernst der Eiserne, während der Vormundschaft über Albrecht V., zwischen 1406 und 1411. — Wappenschild Österreichs, oben ein gothisches E, links R, rechts N im Kleeblatte.

3. Albrecht V. (als Herzog), 1411 — 1439. — Wappenschild, oben AL verschränkt, links B, rechts ein Zeichen (T?), alles im Kleeblatte. Derselbe für Oberösterreich mit dem Wappen dieses Landes.

4. Ladislaus Posthumus, 1440—1457, in zwei Typen mit L — A und L — R (Ladislaus Rex) neben dem österreichischen Wappenschild.

5. Friedrich V. (als Kaiser III.), 1457 — 1493, in fünf Varietäten: ober dem Wappen F, links R, rechts I, — oben FR verschränkt, rechts I, links D, — F — I (Fridericus Imperator), — oben II. links I. rechts S — der einköpfige Adler mit dem Bindenschild auf der Brust, ohne Buchstaben, — der Bindenschild allein.

6 Erzbisthum Salzburg, einseitige Pfennige mit dem Wappen ohne Buchstaben.

7. Stadt Wien (in einem einzigen Exemplar). Der Wappenschild (ein Kreuz), oberhalb W in einem Kleeblatte.

B. Baiern.

Linie Ingolstadt[1]).

8. Ludwig der Bärtige. 1413 — 1441, L zwischen zwei Sternen. Rev. Der geweckte Schild auf einen grösseren, damascirten aufgelegt. (In wenigen Exemplaren.)

Linie Landshut.

9. Heinrich der Reiche, 1393 — 1450, in vier Typen: *a)* Gothisches H zwischen zwei Sternen. Rev. Bracke, hinter derselben ein Baum; — *c)* Statt der Sterne Ringe, auf dem Revers eine halbe Bracke; *b)* ein Brackenkopf; *d)* ein Hut auf dem Revers.

10. Ludwig der Reiche, dessen Sohn, 1440 — 1479. *a)* L. zwischen zwei Ringen. Rev. Bracke bei einem Baume; — *b)* L. zwischen zwei Rosen. Rev. Hut.

Linie München.

11. Ernst und Wilhelm, 1392 — 1435. EW. in einem Ringe. Rev. Mönchskopf.

12. Ernst und sein Sohn Albrecht, vor 1438. EA in einem Kreise. — Rev. Mönchskopf.

13. Albrecht allein, 1438 — 1460. Gothisches A. — Rev. Mönchskopf.

14. Bisthum Augsburg. Bischof Peter von Schaumburg, 1441—1447. Infulirter Bischofskopf mit dem Pedum, links das Augsburger Stadtwappen. Rev. B (Zeichen des Münzmeisters Franz Besinger).

15. Bisthum Bamberg. Löwe, von einem Schräghalken überzogen; einseitig.

16. Stadt Amberg. Schild mit einem Löwen, und geweckter Schild zusammengeschoben, oder der letztere allein; Rev. am in gothischer Schrift.

Ausserdem kommen noch kleine, viereckige Pfennige von offenbar sehr geringem Silbergehalt (vielleicht sogenannte Schinderlinge) vor in drei Typen; Geweckter Schild, auf der Rückseite ein breitendiges Kreuz, — S, Rev. ein Ankerkreuz, — Löwe, Rev. ein Buchstabe.

Sämmtliche Münzen gehören sonach dem XV. Jahrhunderte an; die ältesten dürften die von Wilhelm und Albrecht IV. sein (um 1403), woferne die mit W—A versehenen Pfennige wirklich von diesen Fürsten herrühren, denn in Bezug auf die österreichischen Münzen dieser Periode und die Attribution derselben herrscht noch einiges Dunkel. Die Verscharrung des ganzen Schatzes scheint um 1470 geschehen zu sein, da von Friedrich III. eine erhebliche Anzahl vorhanden ist.

Die Pfennige sind von geringem Silbergehalt und doch gehören sie noch zu den besseren dieser Zeit, sie scheinen auch desswegen gesammelt und eingegraben worden zu sein.

Bei den beständigen Geldverlegenheiten der Fürsten fanden fortwährend Münzdevaluationen statt und der Gehalt wurde fast mit jedem Jahre schlechter. Im Jahre 1452 liess Kaiser Friedrich Weisspfennige schlagen, die nur den siebenten Theil des Werthes der älteren Schwarzpfennige hatten. Die Bischöfe von Salzburg und Passau folgten sogleich diesem Beispiele; die Herzoge von Baiern erhoben zwar gegen diese starke Münzentwerthung Einsprache; endlich entschloss sich aber Herzog Ludwig zu Landshut, um nicht an seiner Münze zu grossen Schaden zu erleiden, ebenfalls geringhältige Pfennige schlagen zu lassen. Das bessere Geld verschwand nun aus dem Verkehr und es entstand trotz der gesegneten Jahre eine grosse Theuerung. Das Volk nannte daher die schlechten neuen Münzen allgemein Schinderlinge. Die Bürgerschaft zu München setzte endlich fest, man sollte sechs Schinderlinge für einen alten Pfennig nehmen; dadurch verloren Söldner und arme Leute, die sie für voll hatten nehmen müssen, ausserordentlich viel. Die allgemeine Klage und der Umstand, dass im Jahre 1460 die Soldaten die Schinderlinge nicht mehr nehmen wollten, ja einmal sogar in Gegenwart Herzog Ludwigs in's Feuer warfen, bewog endlich den Herzog und den Kaiser, diese Weisspfennige gänzlich abzuschaffen und wieder eine bessere schwarze Münze schlagen zu lassen.

Da während des ganzen XV. Jahrhunderts in Österreich und Baiern eine ausserordentliche Menge von Pfennigen geprägt wurde, werden sie häufig und gewöhnlich in grösseren Quantitäten gefunden, sind daher keineswegs selten; der Fund zu Ips bietet daher keine erhebliche numismatische Ausbeute, hat aber in seiner Gesammtheit wegen der verschiedenen Münzherren einiges Interesse.

Bei weitem am zahlreichsten sind die Pfennige von Albrecht V. und Ladislaus Posthumus, dann folgen der Zahl nach die von Ernst und Wilhelm zu München und Ludwig zu Landshut; am sparsamsten sind Wien, Augsburg und Bamberg vertreten. Da sich unter den

[1]) Mit den Söhnen Stephans mit der Schaalle, Söhnes Kaiser Ludwigs des Baiern, trat eine Theilung der Linien ein; der älteste Sohn Stephan d. j. zu Ingolstadt (dessen Sohn Ludwig der Bärtige), der zweite Friedrich zu Landshut, der dritte Johann zu München (dessen Söhne Ernst und Wilhelm).

bestimmbaren fast von jeder Gattung eine grosse Anzahl vorfindet, so ist eine geringe Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass unter den unkenntlichen besondere neue Typen befindlich seien.

Ed. Freih. v. Sacken.

Die Deckenbilder der Sixtinischen Capelle.

Man ist gewohnt sich die künstlerische Thätigkeit der Meister des XVI. Jahrhunderts schlechthin als eine von der Tradition völlig losgelöste zu denken. Namentlich pflegt man Michel Angelo's Stellung zur religiösen Kunst als eine subjectiv freie, selbst willkürliche zu bezeichnen. W. Lübke führt nun in einem jüngst erschienenen Aufsatze, betitelt: „Die Deckenbilder der Sixtinischen Capelle", der als ein Theil des erläuternden Textes zu den in Berlin erscheinenden photographischen Abbildungen von Werken berühmter Meister erschien, den interessanten Nachweis, dass dies nur im gewissen Sinne richtig sei und gerade die Gemälde der Sixtinischen Capelle unzweifelhaft darlegen, dass selbst dieser grosse Meister nicht eigenmächtig seinen Gegenstand wählte, sondern ihn aus der Hand der Kirche und einer geheiligten Tradition empfing. Erst in der Art, wie er das gegebene Thema ergriff, selbstständig verwendete und umgestaltete, bewährt er seine hohe Freiheit und geniale Schöpferkraft.

„Der Bilderkreis der Sixtinischen Capelle", bemerkt Lübke, umfasst jenen einfachsten und doch grossartigsten christlichen Gedanken vom Sündenfall und der Erlösung, der in unzähligen Bilderwerken des Mittelalters, in Portalsculpturen, in Miniaturen, Wand- und Deckengemälden wiederkehrt. Die Gemälde der Sixtina geben den mittelalterlichen Werken an Tiefsinn und Folgerichtigkeit des Ganzen nichts nach, überbieten sie alle aber selbstverständlich an Gedankenfülle im Einzelnen, an Tiefe des Ausdrucks, an Schönheit und Herrlichkeit der Form. Die Gliederung des Ganzen beruht auf einer Raumsymbolik, wie auch das Mittelalter sie in seinen grossen Bildercyklen anwendet: das räumlich Entferntere und Nähere entspricht genau der geschichtlichen Folge. Oben an der Decke führen uns die Darstellungen der Schöpfungsgeschichte bis zur Sündfluth in die ältesten Zeiten zurück. An der Wand der Langseite zur Linken des Eintretenden ist in sechs grossen Bildern die Geschichte Mosis vorgestellt; ihr entsprechen an der gegenüberliegenden Wand eben so viele Scenen aus dem Leben Christi. Diesen schliessen sich unmittelbar die Tapeten Raphaels mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte an; sie enthalten die Wunderthaten der Apostelfürsten Petrus und Paulus und den Opfertod des ersten Märtyrers Stephanus, also das Wirken der Kirche Christi auf Erden, die Verbreitung seiner Lehre durch Predigt und Wunderthaten und die Besiegelung derselben durch den freiwilligen Tod der Blutzeugen. Zu den Tapeten gehören endlich noch Sockelbilder mit Darstellungen aus dem Leben Papst Leo's X., wodurch der grosse Cyklus bis in die unmittelbare Gegenwart fortgesetzt und mit dem Leben des gerade regierenden „Stellvertreters Christi" in Verbindung gebracht wurde. Den ganzen Kreis sollten aber zwei grosse Bilder wie in gewaltigen Rahmen einschliessen: an der Altarwand das jüngste Gericht als erschütternde Darstellung der letzten aller Dinge, und an der Eingangswand jenem gegenüber sollte Michel Angelo Lucifers Empörung und den Sturz der Engel malen, d. h. den Anfang aller geschichtlichen Entwickelung durch das Auftreten des bösen Princips, dessen unablässiger Kampf gegen das Gute das treibende Element der welthistorischen Bewegung geworden ist."

Hierauf liefert Lübke den Nachweis, dass die Gliederung dieses Gedankenganges nicht Sache des Zufalls war, sondern jenem typologischen Bilderkreise entspricht, wie er bei Kunstwerken des romanischen Styles (vergl. den Verdüner Altar zu Klosterneuburg) vorkommt und in den minirten Handschriften der Biblia pauperum und des Speculum humanae salvationis vorgezeichnet ist.

„Überblicken wir," schreibt der Verfasser, „die Bilderreihen der Sixtinischen Capelle, so springt sogleich in die Augen, dass die beiden Folgen von Gemälden an den Wänden der Langseiten den typologischen Reihen „sub lege" und „sub gratia" angehören. Dies erhellt noch mehr aus der genauen Übereinstimmung der entsprechenden Bilder. Das erste links zeigt Moses auf der Reise nach Egypten mit seiner Frau Zipora, die ihren Sohn beschneidet. Diesem entspricht in der andern Reihe die Taufe Christi im Jordan. Im zweiten Bilde sind mehrere Thaten des Moses vor seiner Entweichung aus Ägypten dargestellt, darunter vornehmlich, wie Gott ihm im feurigen Busch erscheint. Hier hat die Beziehung auf das Leben Christi sogar zu einer unrichtigen Reihenfolge genöthigt, da sämmtliche Vorgänge des zweiten Bildes denen des ersten vorangehen müssten, eine Unregelmässigkeit, die sich nur aus der gegenüberliegenden Reihe erklärt; denn dort ist, jener Erscheinung im feurigen Busche entsprechend, Christus dargestellt wie er die Versuchung des Teufels in der Wüste abweist und den einzig wahren Gott bekennt. Das dritte Bild schildert den Untergang Pharao's im rothen Meer und die Errettung der Israeliten. Wie dort Moses und die Seinen als Auserwählte Gottes hervortreten, so sehen wir auf dem entsprechenden Bilde der rechten Wand Petrus und Andreas zur Nachfolge Christi berufen. Auf dem vierten Bilde empfängt Moses auf dem Berge Sinai die Gesetzestafeln. Diesem entspricht auf der andern Seite die Darstellung der Bergpredigt Christi. Es folgt dann auf dem fünften Bilde der Untergang der Rotte Korah und die Vernichtung der Söhne Arons, weil sie unberufen geopfert hatten. Wie hier die priesterliche Gewalt durch Gottes Eingreifen geschützt wird, so beruft Christus auf dem entsprechenden Bilde der rechten Seite den Petrus zur Verwaltung des Schlüsselamtes. Endlich sieht man auf dem rechten Bilde Mosis Abschied vom Leben, auf der andern Seite Christi Abschied von den Jüngern bei Einsetzung des Abendmahles. Den Abschluss bilden zwei Gemälde der Eingangswand, einerseits den Streit des Erzengels Michael über Moses Leichnam, andererseits die Auferstehung Christi darstellend. Aber auch die gegenüberliegende Altarwand enthielt ursprünglich noch zwei zu derselben Reihenfolge gehörende Bilder, welche den Anfang ausmachten. Man sah hier die Findung des Moses durch Pharao's Tochter und die Geburt Christi. Diese Bilder und die zwischen beiden dargestellte Himmelfahrt der Maria wurden zerstört, als es galt, für Michel Angelo's jüngstes Gericht genügenden Platz zu schaffen. Damit verschwand die einzige Darstellung in diesem Raume, die sich geradezu auf die Jungfrau bezog: doch werden wir finden, dass die Stellung der Madonna zur Erlösungsgeschichte vorbildlich in den Deckengemälden berücksichtigt wurde.

Den Parallelreihen der Wandbilder treten nun die Deckengemälde so gegenüber, dass sie der typologischen Abtheilung „ante legem" entsprechen. Nur die Freiheit erlaubte man sich, keine Beziehung auf die einzelnen der unten dargestellten Scenen zu fordern, was ohnehin die räumliche Anordnung kaum gestattet hätte: Michel Angelo's Compositionen sind im Ganzen gedacht und befolgen in ihrer Gliederung nur die eigenen, aus dem innern Gehalte des Stoffes und der architektonischen Raumordnung fliessenden Gesetze. Nie hat schöner die Freiheit eines erhabenen Künstlergeistes sich mit dem Gebot ehrwürdiger Überlieferung in Harmonie gesetzt.

Die Decke der Sixtinischen Capelle hat die Form eines Spiegelgewölbes, dessen mittlere Fläche sich an den Seiten durch Gewölbe mit der Mauer verbindet. Die Form ist für die Malerei ungünstig, weil sie keine durchgreifende, in der Composition begründete Gliederung ergibt, wie beim Kreuzgewölbe; günstig, weil sie eben dadurch die Erfindungskraft des Künstlers herausfordert. Michel Angelo wusste sie in genialer Weise seinen Zwecken zu unterwerfen. Die Capelle hat an jeder Langseite sechs, an den Schmalseiten je zwei

hoch oben liegende Rundbogenfenster, für deren Anordnung durch Stichkappen gesorgt werden musste. Der Meister wirft das Gerüst einer idealen Architectur über die ganze Bildfläche, ordnet Pilaster an, die mit vorgekröpftem prächtigem Gesimse einen Marmorbau abschliessen, so dass die Fläche des Spiegelgewölbes einen Blick in den blauen Himmel zu gewähren scheint. In dieser Öffnung breitet er wie auf ausgespannten Teppichen in neun Bildern die Geschichten der Genesis, den Hauptinhalt der ganzen Composition aus. Man sieht in fünf Scenen den Act der Schöpfung, zuerst der Welt, dann des Menschen. Dann folgen Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, das Opfer Abels und Kains, die Sündfluth und Noahs Trunkenheit. Auch diese Bilder sind abwechselnd grösser und kleiner, denn fünfmal beschränkt der Meister ihren Raum durch bronzefarbige Medaillons mit bezüglichen biblischen Geschichten, so dass die Hauptscenen an diesen Stellen in kleinere Rahmen gefasst sind. Alles, um durch Abwechslung und rhythmische Bewegung jede Monotonie fern zu halten. — Aber auf die zwölf grossen Bogenzwickel, welche den Spiegel des Gewölbes emporhalten, stellte der Meister in riesengrossen Gestalten seine weltberühmten Propheten und Sibyllen hin: jene für das Judenthum, diese, nach der Ansicht des Mittelalters, für das Heidenthum die Verkündiger eines kommenden Messias.

Nun blieben noch über jedem Fenster die Bogenfelder der Wand und die Dreieckflächen der Stichkappen. Diese benutzte er, um in zweiunddreissig Gruppen die Vorfahren Christi darzustellen. Das Mittelalter hatte gern den Stammbaum Christi, oder „die Wurzel Jesse“ zu umfassenderen Bildwerken ausgearbeitet; eines der schönsten Beispiele solcher Darstellungen aus dem XIII. Jahrhundert bietet die gemalte Holzdecke der Michaelskirche zu Hildesheim [1]). Aber was dort schlichte typische Figuren in streng architektonischer Anordnung sind, das hat in der Sixtina der grosse Meister zu edlen, tief empfundenen Gruppen umgebildet, in denen das reinste Familienleben in immer neuen, ergreifend schönen Klängen wiedertönt. Und zugleich wusste er über die meisten Gruppen den melancholischen Hauch jenes bangen Harrens auszugiessen, mit welchem die Geschlechter einst dem verheissenen Messias entgegengesehen haben. Zu dem Reichthum der Phantasie, der Fülle schöner Motive, dem Adel der Form, der Tiefe des Ausdruckes gesellt sich in diesen trefflichen Gruppen noch die Meisterschaft, mit welcher dieselben den schwierigen Bedingungen der Raumausfüllung genügen.

Endlich blieben in den vier Ecken der Capelle die zusammenstossenden Zwickelfelder übrig, welche vier grössere Bildflächen boten. Hier, wo recht eigentlich die vier Angelpunkte der Decke sind, mussten auch entsprechend bedeutende Darstellungen eintreten. Michel Angelo nahm vier Errettungen des Volkes Israel als bekannte Typen für das Erlösungswerk Christi. Im ersten Bilde sieht man das Wunder der ehernen Schlange, ein oft angewandtes, auch in der Biblia pauperum vorkommendes Symbol für Christi Opfertod am Kreuze. Das zweite Bild zeigt Esthers Erhöhung und Hamans Hinrichtung. Die gekrönte Esther sitzt neben dem Könige bei Tafel, eine Darstellung, welche das Mittelalter oft als Typus für die Krönung Mariä angewendet hat. Dieselbe typische Bedeutung hat das dritte Bild, welches Judith als Rächerin ihres Volkes darstellt. Aus der Kammer, wo man auf dem Lager den noch im Tode zuckenden Leichnam des Holofernes erblickt, kommt sie eilend geschritten und deckt abgewandten Blickes ein Tuch über das blutige Haupt, das die Dienerin im Korbe auf dem Kopfe trägt. Das vierte Bild zeigt David, wie er Goliath erschlägt, wieder ein Symbol für Christus, der den Satan überwindet, wie Biblia pauperum und Speculum humanae salvationis lehren. In künstlerischer Beziehung zeichnen die vier Bilder sich durch einfache Grossartigkeit und dramatische Prägnanz in Ausprägung des Momentes vorzüglich aus. Bewundernswürdig ist der am Galgen schwebende Haman als Meisterstück der Verkürzung; meisterlich überhaupt ist überall die räumliche Anordnung.“

Heisst der Maler des Cölner Dombildes Lochner oder Lothner?

Seit vor ungefähr vierzig Jahren zuerst Dr. Fr. Böhmer in einem anonymen Artikel des Cotta'schen Kunstblattes das von Dürer angeführte Altarbild in der Cölner Rathscapelle dem Cölner Maler Meister Stephan vindicirt hat, gilt dieser Stephan bei allen Kunsthistorikern als der Meister des angeführten, jetzt unter dem Namen „Dombild“ bekannten Kunstwerkes. Eben so wurde es erwiesen, dass dieser Meister Stephan mit dem in Schreinsbüchern, Rathsherrn-Verzeichnissen, Copienbüchern u. s. w. vorkommenden Maler Stephan Lochner ein und dieselbe Person ist; nur erschien es zweifelhaft, ob derselbe den Namen Loechner (Lochner) oder Loethner (Lothner) geführt habe. Bereits im Jahre 1857 (Cölner Domblatt Nr. 132) hatte der Stadtarchivar Dr. Ennen in Cöln die Gründe angeführt, aus welchen man genöthigt ist „Lochner“ statt „Lothner“ zu lesen. Ohne jedoch dieselben zu würdigen oder die im Cölner Stadtarchive ruhenden Actenstücke zu prüfen, sah sich in jüngster Zeit der Verfasser des Kataloges des Museums Wallraf Richartz zu der Bemerkung veranlasst, dass der Meister des Dombildes Stephan Loethner heisse und Lochner eine falsche Lesart sei. Dies veranlasste Dr. Ennen an das Urtheil von Fachmännern wie Böhmer, Friedländer, Jaffé, Lacomblet, Pertz u. s. w. zu appelliren, indem er den Namen des Meisters Stephan aus verschiedenen Urkunden eilf Mal gewissenhaft facsimiliren und den Ersteren lithographische Abzüge zukommen liess. Sämmtliche Sachverständige erklärten die Lesart des Dr. Ennen für die richtige, so dass dem Maler des Cölner Dombildes der Familienname Stephan Lochner vollkommen gesichert ist.

Notizen.

* Bei der Restauration verschiedener alter Kirchen, lesen wir im „Organ für christliche Kunst“, hat man die Entdeckung gemacht, dass auch die Kirchen der drei Königreiche Grossbritanniens bis zu Ende des XV. Jahrh. ohne Ausnahme mit Wandmalereien geschmückt waren, zur Erbauung und Belehrung der Gemeinden. So hat man jüngst in der Kathedrale zu Norwich eine Reihe von Wandmalereien entdeckt, die ursprünglich aus dem XIII. Jahrhundert herrühren und in Folge der Bilderstürmerei der Reformation theilweise zerstört und übertüncht wurden. Das Hauptbild, das auch am besten erhalten, stellt den heil. Wulstan, Bischof v. Worcester dar, wie er den Bischofstab aus den Händen König Eduard's des Bekenners empfängt. Von den übrigen Malereien sind nur noch einzelne Fragmente erhalten.

* Wie umfassend die Thätigkeit in Wiederherstellung von alten Baudenkmalen in Grossbritannien ist, geht daraus hervor, dass allein in Irland in diesem Augenblicke die Kathedrale St. Patrick in Dublin, die Kathedrale von Cork, die Kathedrale in St. Maria in Limerick und die Kathedrale in Derry theils in der Wiederherstellung begriffen, theils ganz restaurirt sind. Die bisherigen Kosten der Restauration der kathedrale Dublins belaufen sich auf 80.000 Pfund, welche ein einziger Mann, ein Bierbrauer Herr Benj. Lee

[1]) In Farbendruck herausgegeben von Dr. Kraatz.

Guinnes bestritt, der aber leider die Laune hat, selbst Architekt des Baues sein zu wollen.

*Am 8. April beginnt zu Dresden die öffentliche Versteigerung der reichen Sammlungen des Freiherrn Karl Rolas du Rosey. Die bei Rudolf Weigel in Leipzig erschienene erste Abtheilung des Kataloges enthält die Antiquitäten, Kunstgegenstände, Curiositäten und Ölgemälde in 5031 Nummern, wovon auf die Antiquitäten 4827 und auf die Gemälde 404 kommen. Die übrigen Bände des von dem Verstorbenen selbst verfassten Kataloges, deren Zahl sich wahrscheinlich auf drei belaufen wird, werden demnächst erscheinen, und einer davon die Münz- und Medaillen-Sammlung und die übrigen die Kupferstiche, Handzeichnungen, Kupferwerke und Kunstbücher beanspruchen.

*Die in Brüssel durch den Archäologen Weale in's Leben gerufene Commission *„royale des monuments“* hat eine Übersicht der in Bezug auf ihr Alter und ihre architektonische Bedeutung merkwürdigsten Kirchen Belgiens aufgestellt, wornach das Land 120 solcher Kirchen besitzt, deren Werth auf 200 Millionen Francs veranschlagt ist, während ihre Wiederherstellungskosten sich ungefähr auf 20 Millionen belaufen würden.

*Das in Antwerpen erscheinende Journal *„des Beaux Arts“* polemisirt gegen den Beschluss der belgischen Repräsentantenkammer, die monumentale Malerei nicht zu unterstützen, weil dieselbe dem Wesen des vlämischen Geistes nicht entspricht. Siret, der Verfasser der in Frage stehenden Artikel, weist nach, dass vom XIII. bis XIV. Jahrhundert die überwiegende Mehrzahl der Kirchen beider Flandern und des Wallonen-Landes mit Wandmalereien überfluthet waren.

* Die Königin v. Spanien hat den Befehl erlassen, die Alhambra wieder herzustellen und zwar ohne jede Berücksichtigung der Kosten des Werkes.

Correspondenz.

Wien. 10. März. Se. Majestät der Kaiser haben an Se. k. k. Hoheit den durchlauchtigsten Herrn Erzherzog Rainer nachstehendes Allerhöchstes Handschreiben zu erlassen geruht:

„Lieber Herr Vetter Erzherzog Rainer. Da es für den Aufschwung der österreichischen Industrie ein dringendes Bedürfniss ist, den vaterländischen Industriellen die Benützung der Hilfsmittel zu erleichtern, welche die Kunst und Wissenschaft für die Förderung der gewerblichen Thätigkeit und insbesondere für die Hebung des Geschmackes in so reichem Masse bieten, so finde Ich anzuordnen, dass eine Anstalt unter der Benennung: „„Österreichisches Museum für Kunst und Industrie““ ehestens gegründet werde. In dieses Museum sind geeignete Gegenstände aus den Sammlungen Meines Hofes, des Arsenales vor der Belvederelinie, der Wiener Universität, des hiesigen polytechnischen Institutes und anderer öffentlichen Anstalten in der Art aufzunehmen, dass diese Gegenstände unter Vorbehalt des Eigenthumsrechtes dem Museum dargeliehen und bei ihrer Zurückstellung nach Bedarf gegen andere umgewechselt werden. Zugleich erwarte Ich mit Zuversicht von dem bewährten Patriotismus der Gemeinden, insbesondere Meiner Haupt- und Residenzstadt Wien, des Adels und des übrigen besitzenden Publicums, dass auch deren wissenschaftliche und Kunstanstalten und Sammlungen in derselben Weise dem Museum werden nutzbar gemacht werden, wie dieses von Seite jener Meines Hofes der Fall sein wird.

Da jedoch die Gründung dieses Museums, bei der zu ihrem vollen Gedeihen erforderlichen Grossartigkeit der Schöpfung, jedenfalls einige Zeit in Anspruch nehmen wird, das Bedürfniss nach einem solchen Institute aber vorzugsweise auf dem Gebiete der Kunstindustrie zu Tage getreten ist, so hat die Errichtung der hierauf bezüglichen Abtheilung des Museums unter Vorbehalt der späteren Erweiterung derselben unverweilt zu erfolgen, und gestatte Ich die vorläufige Unterbringung dieser Abtheilung des Museums in dem Ballhause Meiner Hofburg.

Die darin aufzustellenden Kunstwerke sind von Meiner Hofbibliothek, von dem Dépôt der Bildergalerie am Belvedere, aus den Vorräthen an Tapeten und Mobilien Meiner Hofburg und Meiner Schlösser (Schönbrunn, Laxenburg u. a.), von dem Antikencabinete, von der Ambraser Sammlung, von Meiner Schatzkammer und von dem Arsenale vor der Belvederelinie auf die angegebene Art zu entlehnen, und es ist die Gemeinde Wien, der Adel und das Publicum aufzufordern, auch aus dem Wiener Gemeindearsenale und aus Privatsammlungen geeignete Kunstwerke dem Museum in derselben Art zeitweise einzuverleiben.

Die Kunstwerke sind wohlgeordnet und verzeichnet mit den nöthigen Vorsichten der Beschauung und dem Studium zu überlassen, und es ist den öster-

reichischen Industriellen selbst Gelegenheit zur Ausstellung besonders vorzüglicher Gegenstände zu geben.

Auch ist mit dem Museum eine photographische Anstalt und eine Gypsgiesserei in Verbindung zu bringen.

Vor Allem ist jedoch für das Museum ein Statut zu entwerfen, zu dessen Ausarbeitung so wie zur Einleitung aller die Eröffnung des Museums vorbereitenden Schritte Ich ein provisorisches Comité zu ernennen finde, welches unter dem Vorsitze des Sectionschefs im Staatsministerium Karl Edlen v. Lewinsky aus dem Schatzmeister Meiner Schatzkammer und Custos Meines Münz- und Antikencabinets Johann Gabriel Seidl, aus dem Kunstreferenten im Staatsministerium Ministerialsecretär Dr. Gustav Heider und aus dem ausserordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der Wiener Universität Rudolf v. Eitelberger zu bestehen hat und welches Ich ermächtige, bei eintretendem Bedarfe seine Erweiterung durch noch ein oder das andere Mitglied zu beantragen und nach Erforderniss Sachverständige zu vernehmen. Dieses Comité hat seine Anträge so wie den von ihm verfassten Statut-Entwurf unmittelbar Euer Liebden vorzulegen.

Ich gewärtige, dass diese Angelegenheit mit der grössten Beschleunigung behandelt und Mir der Statut-Entwurf so wie die weiteren Anträge baldigst zur Beschlussfassung vorgelegt werden."

Wien, den 7. März 1863.

Franz Joseph.

Literarische Besprechungen.

Geschichte der bildenden Künste im Königreiche Baiern von den Anfängen bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Dr. J. Sighart. I. Abtheilung. München 1862, 8. VIII und 288 S. Mit 100 Illustrationen.

Der Verfasser vorliegenden Buches, dem wir schon eine Arbeit über die Kunstwerke des Mittelalters in der Erzdiöcese München-Freising verdanken, hat in seiner jüngsten Publication den dort gezogenen Kreis in örtlicher und zeitlicher Hinsicht erweitert. Ob Letzteres gerathen war, will uns etwas fraglich bedünken, doch wollen wir abwarten, wie der versprochene Schluss des Werkes diese Aufgabe lösen wird und dann unser Urtheil nicht vorenthalten. Jedenfalls bleibt der grössere und schwierigere Theil der Arbeit noch zurück.

Die vorliegende erste Abtheilung schildert nämlich die Kunstentwickelung in Baiern bis zum Schlusse der romanischen Epoche. Indem der Verfasser, der seine Arbeit auf Veranlassung und mit Unterstützung des Königs Max ausgeführt hat, sich auf die Grenzen des Königreichs Baiern beschränkt, kann er zwar in kunsthistorischem Sinne kein organisches Ganze geben, da er von der schwäbischen, fränkischen und pfälzischen Kunst nur Bruchstücke aufnehmen darf; indess fällt von der fränkischen und bairischen das Wichtigste in seinen Kreis, und immerhin wird die Kunstgeschichte seine reiche Spende mit Dank aufnehmen und mit Nutzen verwerthen. Denn, obwohl über die von ihm durchforschten Gegenden manche einzelne Mittheilungen von verschiedenen Seiten bereits vorliegen, gewährt seine zusammenfassende Darstellung noch manches Unbekannte, und darunter mehrfach Bedeutendes.

Die ersten Abschnitte sind der vorkarolingischen und der karolingischen Kunst gewidmet. Hier handelte sich's begreiflicher Weise darum, die wenigen Überbleibsel jener Epoche durch die schriftlichen Nachrichten über Untergegangenes zu ergänzen. Der Verfasser hat diese Aufgabe mit Sorgfalt, Fleiss und besonnener Kritik gelöst, so dass das von ihm entrollte Culturbild in allen wesentlichen Punkten den Charakter der Zuverlässigkeit trägt. Ich finde in diesen Abschnitten nur zu einigen Bedenken Anlass. Eine kleine Hyperbel ist es wohl, wenn der Verfasser auf S. 4 meint, die Ausschmückung römischer Bauten in Baiern sei „selten hinter der der üppigen Weltstadt zurückgeblieben", während sie im günstigsten Falle doch nur ein schwacher Schatten der Kunst in Rom sein konnte. Ein wunderlicher Verstoss ist es, wenn S. 6 aus der „Verbindung des jonischen und dorischen Capitäls das römische hervorgeht"; vielleicht ist es nur ein Lapsus, dass statt des korinthischen das dorische geschrieben wurde.

Den Hauptinhalt dieser ersten Abtheilung bildet die Schilderung der romanischen Kunst (S. 54—288). Der Verfasser stellt in guter, durch Klarheit und Zweckmässigkeit sich empfehlender Anordnung die drei Epochen des Romanismus nach dem gesammten in Baiern ausgeführten oder noch vorhandenen Denkmälerschatze vor Augen. Auch hier begleitet und unterstützt archivalische und historische Quellenforschung die kunstgeschichtliche Untersuchung. Das Bild, welches wir erhalten, ist ein reiches, mannigfach belebtes. Zwar kann man nicht sagen, dass es dem Gesammtgemälde der deutschen Kunstgeschichte wesentlich neue Züge hinzufügte, aber auch das ist werthvoll und verdienstlich, dass die schon bekannten Linien schärfer ausgeprägt, kräftiger beleuchtet, wirksamer durchgeführt werden.

Was zunächst die Architectur betrifft, so muss bei nunmehriger Generalrevision des Vorhandenen noch auffallender die Armuth und Indolenz überraschen, mit welcher sich die eigentlich baierischen Lande an dieser Kunst betheiligt haben. Fast ausnahmslos tritt hier die flachgedeckte Pfeilerbasilica bis gegen Ende des XII. Jahrhunderts herrschend auf; selten wird an ihrer Statt in den Arcaden der Wechsel von Pfeiler und Säule versucht. Die Grundrissbildung ist und bleibt, jener primitiven Construction entsprechend, die einfachste von der Welt. Selbst die Anlage eines Kreuzschiffes wird — ähnlich wie in den meisten übrigen süddeutschen und österreichischen Landen bis tief nach Ungarn hinein — als Luxus angesehen, den man sich äusserst selten gestattet, so am Dom zu Augsburg und der niederbaierischen Gruppe der Kirchen zu Windberg, Biburg und St. Peter zu Straubing. Man darf daher sagen, dass dieser weite Kreis sich an der architektonischen Entwickelung des XI. und XII. Jahrhunderts weniger schöpferisch als empfangend, weniger fortschreitend als träge in ausgetretenen Geleisen nachmarschirend betheiligt habe. Auch an Grossartigkeit der Anlage stehen fast

alle diese Kirchen (etwa den Augsburger Dom und St. Zeno bei Reichenhall ausgenommen) weit hinter den Hauptwerken der anderen Gegenden zurück. Eben so wenig entschädigen sie durch Schönheit der Detailausführung, und nur eine wilde, oft räthselhafte Phantastik zeugt von einem tief innerlichen, aber schwerfälligen Drange nach höherem künstlerischen Schaffen. Interessant ist dagegen (und darin herrscht wieder Analogie mit dem österreichischen Kunstgebiete) die Vorliebe für kleinere, oft originelle Anlagen, darunter mehrfach Doppelcapellen sich finden und von denen wir nur auf die Capellen zu Alt-Ötting, Mühldorf, Laufen, Steingaden, auf die originelle Trausnitz-Capelle bei Landshut, so wie auf die zu Altenfurt, endlich die Burg- und die Eucharius-Capelle zu Nürnberg hinweisen wollen. Es wäre wünschenswerth gewesen, wenn der Verfasser davon etwas durch Abbildungen zur Anschauung gebracht hätte.

Alle übrigen gleichzeitigen Werke Baierns werden überragt von den frühromanischen Bauten Regensburgs. Dank den gründlichen Untersuchungen F. v. Quast's, denen der Verfasser einfach nur zu folgen brauchte, und deren Ergebnissen ich nach kürzlich vorgenommener Prüfung der Monumente an Ort und Stelle völlig zustimme, sind diese wichtigen Denkmale erschöpfend gewürdigt. Eine störende Ungenauigkeit ist dem Verfasser mit der Angabe der Lebenszeit des Abtes Reginward passirt, der für die Baugeschichte von St. Emmeran so wichtig ist. Während dieser Abt von 1049 — 1064 regierte, liest man auf S. 61 die Zahl 1059—1036, auf S. 104 dagegen 1049—1061.

Der Schwerpunkt der ferneren Bauentwickelung liegt dann für Baiern selbstverständlich in den pfälzischen und fränkischen Kreisen. Voran der Gigant unter allen romanischen Bauten Deutschlands, der Königsdom zu Speier.

Auch hiefür hat F. v. Quast zum ersten Male die kritische Sonde mit Umsicht und Gründlichkeit angewendet. Allein nach den neuesten, besonders durch Hübsch hervorgezogenen Resultaten der technischen Untersuchung des Mauerwerkes scheint wirklich der gewaltige Bau gleich auf eine gewölbte Decke angelegt zu sein, und deren Ausführung, etwa gegen Anfang des XII. Jahrhunderts, kann demnach nicht mehr als undenkbar zurückgewiesen werden. Was unser Verfasser für dies ungewöhnliche Verhältniss anführt, ist im Ganzen stichhaltig, nur hätte er nicht hinzufügen sollen, dass der Dom zu Mainz unter den Erzbischöfen Willigis und Bardo „wohl als gewölbter Pfeilerbau erstand" (S. 93), da ihm die von Wattenbach beigebrachte und von Quast (S. 21) mitgetheilte Stelle der Vita Bardonis bekannt sein musste, welche bezeugt, dass jener Bau eine hölzerne Felderdecke besass.

Betrachten wir diese jüngsten Resultate der Untersuchungen über den Speierer Dom, so sind sie wohl geeignet, uns über das überaus verschiedene Mass, nach welchem die Baubewegung in den einzelnen Provinzen damals fortschritt, einen merkwürdigen Aufschluss zu geben. Halten wir gleich neben jenes Beispiel eines die Zeit überflügelnden Fortschreitens einen Beweis vom Gegentheil, den Dom zu Würzburg. Diesem grossartigen Gebäude ist bis jetzt in der kunstgeschichtlichen Darstellung Unrecht geschehen. Nur Schnaase (IV. 2, S. 146 ff.) geht, auf Grund scharfsinniger Untersuchungen, genauer darauf ein. Was Sighart S. 172 ff. über den Bau mittheilt, ist dürftig und ungenügend. Er hätte die drei Hauptepochen, die man an demselben erkennt, bestimmen und scharf begrenzen müssen; vor Allem hätten einige Zeichnungen, wenigstens ein Grundriss und eine sorgfältige Darstellung der merkwürdigen Architectur des Äussern nicht fehlen dürfen, da wir ausser dem (ungenügenden) Grundriss bei Wiebeking (bürg. Bauk. Taf. 51) keine Zeichnungen des wichtigen Denkmals besitzen. Zunächst ist zu bemerken, dass der ganze Façadenbau sammt den beiden Thürmen im Westen die entschiedensten Merkmale des XI. Jahrhunderts trägt. Diese Theile sind aus Bruchsteinen in unregelmässigem Wechsel rothen und grauen Sandsteines erbaut. Nur die sehr einfachen Lisenen sammt den auf mageren Consolchen ruhenden Rundbogenfriesen und den das Hauptportal umgebenden Theilen zeigen regelmässig bearbeitete Quadern. Das Portal selbst, wohl eines der dürftigsten und schlichtesten der romanischen Zeit, ist aus rothem Sandstein ausgeführt. Es wird lediglich aus rechtwinkelig geschnittenen Pfeilern gebildet, über welche ein grosser Steinbalken hingestreckt ist. Dieser hat als Bekrönung eine Platte sammt Schmiege, jene schlichteste aller romanischen Detailformen. Der Entlastungsbogen über dem offenen Bogenfelde ist ebenfalls ohne alle Gliederung und wird durch einen Wechsel rother und grauer Kalksteine hergestellt. Hier sind wahrlich die Ineunabeln romanischer Architectur, oder vielmehr es sind die auf das kärglichste Maass des unerlässlich Nothwendigen zurückgeführten Elemente antik-römischer Baukunst. Das Spröde und Magere der Formen findet seine Analogien in den ältesten Regensburger Bauten, in St. Pantaleon zu Cöln, in den frühesten Theilen der Kirche zu Gernrode, kurz in lauter Monumenten, die spätestens in die erste Hälfte des XI. Jahrhunderts fallen. An Regensburg und an antike Vorbilder erinnert auch die innere, dem Mittelschiff vorliegende Halle zwischen beiden Westthürmen mit der Nischengliederung ihrer Seitenwände. Endlich zeigt die geringe Breite des Westbaues, dass derselbe einem früheren, kleineren Dome angehört. Die ganze Breite der Façade beträgt nämlich nach meiner Messung im rhein. Maass 62 Fuss 10 Zoll, wovon etwa 30 Fuss auf die ehemaligen Seitenschiffe, einige zwanzig auf die Weite des Mittelschiffes, das Übrige auf die Pfeiler desselben und die Eckmauern fiel. Dagegen hat der Dom, wie er jetzt noch dasteht, eine lichte Mittelschiffweite von 44 Fuss, wozu eben so viel für beide Seitenschiffe und je 4 Fuss 10 Zoll für die Pfeilerstärke kommen. Alle andern Anzeichen sprechen ebenfalls dafür, dass dieser mächtige Schiffbau, der selbst jetzt nach seiner Verzopfung noch einer der imposantesten in Deutschland ist, später als die auf einen schmaleren Bau berechnete Façade sein muss.

Wenden wir nun die vorhandenen Daten auf den Bau selbst an, so kann der Westbau schwerlich in spätere Zeit gerückt werden, als in die Epoche von 1042, wo Bischof Bruno „den Chor mit zwei Thürmen erbaute und die Kirche erweiterte". Erwägt man nun die äusserst primitive Gestalt der Details an den östlichen Theilen, namentlich der Apsis, den höchst einfachen Sockel, die Würfelcapitäle der Wandsäulchen mit ihren eingeritzten Voluten, überhaupt die ganze sparsame, magere Gliederung; hält man ferner damit zusammen, dass im Innern die Pfeiler an den Ecken der Apsiden ein aus Karnies und Platte zusammengesetztes Gesims zeigen, so möchte man fast versucht sein, auch den Beginn dieser Theile noch ins XI. Jahrhundert zu setzen und gerade sie mit den Bauten jenes Bischofs Bruno in Verbindung zu bringen. Wir finden nämlich erst um 1133 den Beginn eines neuen Baues bezeugt, den ein ausdrücklich als Laie bezeichneter Meister Enzelin unter Bischof Embrico ausführte. Da wir nun aber erst im Jahre 1189 von einer Weihe hören, so ist es wirklich nicht unwahrscheinlich dass diese ganze Zeit — wenngleich mit Unterbrechungen — an dem grossen Werke gearbeitet worden sei. Dass der Bau langsam fortrückte, lässt sich aus gewissen, wie Sighart S. 83 sich ausdrückt, „hie und da vorspringenden Säulenfüssen" schliessen. Denn mit diesen Details kann er nur jene Reste der ehemaligen Aussengliederung des nördlichen Seitenschiffes meinen, die hinter den später vorgelegten Strebepfeilern zu Tage treten. Diese aber als Reste des Bruno'schen Baues anzusehen und sie mit dem Unterbau der Thürme zusammenzuwerfen, wie Sighart auch andern Orts thut, zeigt nicht eben von kritischer Schärfe. Denn der reich gegliederte Sockel, der mit den Säulen zusammenhängt und ebendort sichtbar wird, ist ein glänzendes Baustück aus entwickelter Zeit des XII Jahrhunderts.

Wenn ich nur kurz noch hinzusetze, dass die Ostthürme, die einzigen Theile des ganzen Baues, die in durchgebildetem Quaderwerk ausgeführt sind, während selbst der grossartige Schiffbau noch in Bruchsteinen, und nur die Lisenen, Pilaster, Soekel und Gesimse in rothen Sandsteinquadern gemauert sind, — dass diese Ostthürme wie Sighart S. 240 richtig angibt, im XIII. Jahrhundert hinzugefügt worden sind (ohne Zweifel auf älteren Grundlagen), so breche ich damit von diesem Gegenstande ab, um ihn in gesonderter Betrachtung an geeignetem Orte wieder aufzunehmen. Freilich ist aus dieser Erörterung hervorgegangen, dass dem Verfasser, wo es sich um die Lösung verwickelter baugeschichtlicher Probleme handelt, diejenige eindringende Genauigkeit der Untersuchung zu fehlen scheint, die allein zum Ziele führt.

Ich darf indess von der Betrachtung des architektonischen Theiles nicht scheiden, ohne der interessanten Gruppe fränkischer und pfälzischer Bauten des eleganten Übergangsstyles zu gedenken, unter denen mir die von Eussersthal noch ganz unbekannt war. Diese Kirchen sind klein, aber zierlich durchgeführt und an mehreren derselben (neben Eussersthal noch Enkenbach, Seebach und Melrichstadt) tritt der gerade Chorschluss wie so oft als charakteristisches Merkzeichen dieser Epoche auf. Er mochte sich häufig als einfachste Stellvertretung der halbkreisförmigen Nische ergeben, die zu dem gegliederten Gewölbebau nicht mehr passte und für welche man die polygone Form mit ihrer complicirteren Wölbung Anfangs noch bisweilen scheuen mochte.

Wenn ich nun einen Blick auf das Gebiet der Bildnerei und Malerei werfe, so ist namentlich bei letzterem der Verfasser den von Kugler, Waagen und Schnaase schon mit Erfolg betretenen Wegen weiter nachgegangen und hat aus den Bilderhandschriften der Stifte und Museen noch reiche Nachlese gehalten. Diese Abtheilung ist auch in ihren Illustrationen durchweg am besten vertreten. Da bekanntlich die fränkischen und bairischen Klöster die Miniaturmalerei in glänzender Weise pflegten, so fand der bildnerische Trieb, der sich in architektonischen Werken minder entschieden geltend machte, eine Art von Ersatz. Den reichhaltigen Mittheilungen, welche der Verfasser über diesen Kreis von Kunstwerken gibt, wird man durchweg mit Befriedigung folgen.

Aber auch die Plastik hat in den verschiedenen Theilen Baierns reiche Blüthen während der ganzen Dauer der romanischen Epoche getrieben. Waren es in der Frühepoche namentlich Elfenbein- und Goldschmiedearbeit, an denen sie sich entfaltete, so kommt im Laufe des XII. Jahrhunderts, wo die Baukunst sich zu reicherem Schmuck unter der zunehmenden Betheiligung der Laien-Baumeister und Steinmetzen erhob, die Steinsculptur mehr und mehr zur Geltung. Freilich sieht die streng romanische Epoche auf diesem Gebiete viel Rohes, Unklares, das obendrein gerade in Baiern wie im übrigen Süddeutschland sich in einer überschwenglichen Phantastik gefällt. Aber dafür erhebt sich in Franken, wo schon im XI. Jahrhundert die Elfenbeinarbeit schwungvoll betrieben wurde, gegen Ende der romanischen Epoche jene glänzende Schule von Bamberg, die an der Ausschmückung des Domes etwa ein halbes Jahrhundert lang von der streng romanischen Form sich zur flüssig bewegten, im Gefolge der Gothik von Frankreich eingedrungenen „germanischen“ Weise entfaltete.

Diese trefflichen Bamberger Sculpturen sind schon von Kugler in seinen „Kleinen Schriften“, unterstützt von charakteristischen Abbildungen, nach stylistischer Hinsicht in allem Wesentlichen richtig und eingehend gewürdigt worden. Nicht minder haben sie auch bei Schnaase die entsprechende Darstellung gefunden. Um so auffallender, dass diese zu den wichtigsten Denkmälern der mittelalterlichen Plastik gehörenden Schöpfungen bei einem Specialwerke, wie das Sighart'sche nicht allein ungenügend behandelt werden, dass nicht blos ihre stylistischen Unterschiede nicht dargelegt sind, sondern dass sogar die Beschreibung von so vielen und auffallenden Unrichtigkeiten strotzt, als habe der Verfasser sie nur vom Hörensagen kennen gelernt, sie mit eigenen Augen aber nie gesehen. Ja hätte er nur Kugler's Darstellung zu Grunde gelegt, so müsste er solche Fehler vermieden haben.

Auf S. 257—259 findet sich dieses Chaos von Verkehrtheiten. Zuerst spricht der Verfasser von Statuen am nördlichen Thurmportale der Ostapsis. Er will das südliche sagen. Dies würden wir als Schreibfehler gern hingehen lassen, aber gleich darauf vermischt er in wildem Durcheinander die Bildwerke des südlichen und nördlichen Portales. Während in Wirklichkeit das nördliche nur ein Tympanonrelief, das südliche nur 6 Statuen hat, wirft Sighart Beides an das Nordportal zusammen und nennt dort die „Statuen des heil. Petrus mit zwei Schlüsseln, des heil. Otto und des heil. Kaiserpaares, endlich einen knieenden Bischof, den Stifter“. Von allen diesen existirt nur das Kaiserpaar Heinrich II. und Kunigunde, sammt dem heil. Petrus, der aber nicht einmal einen Schlüssel hat, sondern ein (abgebrochenes) Kreuz. Der heil. Otto verwandelt sich in den heil. Stephanus und der knieende Bischof gar — in Adam und Eva. Noch erstaunlicher wird diese Confusion, wenn man sieht, dass schon Kugler die Gestalten der Eva, des Petrus und der Kunigunde (Kl. Schriften I, S. 156, fig.) richtig dargestellt hat.

Bei der Schilderung des nördlichen Hauptportales ist im Sachlichen wenigstens kein anderer Verstoss vorgekommen, als dass von „Engeln“ mit Posaunen die Rede ist, während man nur einen solchen sieht. Dagegen sind die Reliefs des Tympanons, die Propheten- und Apostelgestalten der Wände und gar die Figuren von Kirche und Synagoge neben dem Portal durcheinander so besprochen, als sei gar kein stylistischer Unterschied vorhanden. Und doch liegt ein völliger Umschwung des romanischen in den germanischen Styl hier vor, da dem Ersteren die Propheten und Apostel, dem Letzteren die übrigen Werke angehören. Nichts davon ahnend sagt der Verfasser ausdrücklich: „Alle Gestalten sind länglich, bewegt, fein durchgeführt, in edel gefaltete Gewänder gehüllt“. Hier ist der gänzliche Mangel an Abbildungen sein Vortheil. Zwei der verschiedenen Gestalten in charakteristischen Zeichnungen, wie bei Kugler, beigefügt, und das oberflächliche Raisonnement fiele über den Haufen. Wie gerne hätten wir dagegen dem Verfasser die Bemerkungen über das conventionelle Lächeln der Verdammten (beim jüngsten Gericht im Tympanon) geschenkt, die Nichts erklären. Denn es heisst da: „Die grössten Humoristen waren stets schwermüthig gestimmte Menschen; sie spotteten mit einem Lachen, das fast Weinen ist, über die Disharmonie zwischen Ideal und Wirklichkeit in der Welt. So (!?) können wir uns also auch das Lachen der Verdammten erklären“.

Die merkwürdigen Reliefs im Innern, an den Schranken des Ostchores, werden im Ganzen richtig, im Anschluss an Kugler's treffende Charakteristik geschildert. Dagegen werden die grossen, an der Nordseite der Schranken daselbst auf Consolen angebrachten Statuen, so wie das interessante Reiterbild des heil. Stephan mit Stillschweigen übergangen. Will der Verfasser dieselben in der frühgothischen Epoche bringen, so ist dagegen Nichts zu sagen, dann hätte er aber ebendort auch die Mehrzahl der bereits hier behandelten Portalsculpturen einreihen müssen, denn sie gehören derselben Richtung an.

So arg nun diese gänzlich misslungene Partie den Schluss der ersten Abtheilung verunziert, so sehr sie sogar Misstrauen in die Zuverlässigkeit des Übrigen erwecken könnte, so wollen wir doch gern annehmen, dass des Verfassers Auge für diese feineren Stylunterschiede in Werken der Plastik minder geübt sei und dass ausserdem ein feindlicher Dämon der Verwirrung auch das Thatsächliche seiner Beschreibung durch irgend eine unglückliche Fügung getrübt habe. Aber einige Bemerkungen über die Illustrationen seines prächtig

ausgestatteten Buches müssen noch hinzugefügt werden. Wir geben zu, dass es sehr schwierig ist, ein solches Werk genügend und passend zu illustriren. Am leichtesten ist es noch bei den Gemälden, und diese Abbildungen sind denn auch in Auswahl und Darstellung die gelungeneren.

Besonders gilt das von den, zum Theil nach Kugler's Zeichnungen aufgenommenen Miniaturen. Dagegen haben die Wandgemälde des Obermünsters in Regensburg und der Capelle zu Perschen (S. 262, fg.) in den Abbildungen offenbar zu starke Modellirung erhalten, so dass sie mehr den Eindruck von Sculpturen als von Gemälden machen. Bei den Darstellungen plastischer Werke sind leider gerade die glänzenden Leistungen der Schlussepoche gar nicht vertreten, denn die Abbildung des Grabmals der Uta (welches obendrein gar nicht in diese Epoche gehört, wie der Verfasser selbst auch andeutet S. 256, ff.) ist ungenügend; im Übrigen haben weder die Bamberger Werke noch die (in weiteren Kreisen fast gar nicht bekannten und doch so trefflichen) Sculpturen der Trausnitzcapelle Berücksichtigung gefunden. Besser steht es mit den Arbeiten der früheren Epochen, namentlich wird die wuchernde decorative Bildnerei des XII. Jahrhunderts durch die Säule in der Freysinger Krypta (S. 182, fig.), die Portale in Moosburg, Straubing und Göcking, so wie durch Proben der phantastischen Bildwerke am Portal zu Biburg hinreichend veranschaulicht. Im Ganzen bewährt sich gerade für diese Werke die derbe Manier des Holzschnittes, die uns an den Arbeiten der Münchener Anstalten zur Genüge bekannt ist und zwar um so besser, je wilder, phantastischer und roher die dargestellten Sculpturen in Wirklichkeit sind. Wo dagegen die menschliche Gestalt in einer höheren, ernsteren Auffassung den Mittelpunkt bildet, wie am Tympanon zu Moosburg (S. 180), da fehlt das Element schärferer, charakteristischerer Auffassung. Zu den besten Abbildungen dieser Gattung gehört die Probe von der Augsburger Erzthür (S. 120) und das in grosser Treue wiedergegebene Hochrelief-bild des thronenden Christus aus der Vorhalle von St. Emmeran zu Regensburg (S. 105).

Die Architectur ist selbstverständlich auch in den Abbildungen am Meisten bedacht. Wir hätten nur gewünscht, dass der Verfasser sich strenge an sein Programm gebunden hätte, solche Werke abzubilden, welche noch gar nicht, oder wenig bekannt sind. Wir würden nicht mit ihm darüber rechten, dass er so weltbekannte Abbildungen, wie die von St. Sebald in Nürnberg (S. 234), oder die des Domes von Bamberg (S. 236) aufgenommen hat, wenn er von beiden wichtigen Gebäuden wenigstens einen Querdurchschnitt beigefügt hätte, denn gerade an tüchtigen architektonischen Aufnahmen leiden die fränkischen, und überhaupt die bairischen Gegenden empfindlichen Mangel. Keine Gegend Deutschlands ist darin so weit zurückgeblieben wie Baiern. Dagegen sind Abbildungen wie Grundriss, Durchschnitt und Portal von Enkenbach (S. 245, ff.), Choransicht und Details von Esserstthal (S. 252, fig.) und manches andere höchst erwünscht. Nur haben wir ernstlich zu rügen, dass die einzige ordentliche Aufnahme des ganzen Buches aus den Heften des hessischen Vereines entlehnt ist, ohne dass die Quelle auch nur mit einer Silbe genannt würde! Sodann dürfen wir auch hier nicht verschweigen, dass Zeichner und Holzschneider besser das Ungefüge der unentwickelten, als die feine Anmuth der durchgebildeten romanischen Kunst wiederzugeben wissen. Das erkennt man besonders an den keineswegs genügenden Details des köstlichen Kreuzganges von St. Emmeran, vorzugsweise an der (nicht einmal perspectivisch richtigen) Abbildung des reichen und eleganten Portales daselbst (S. 226).

Doch genug. Indem wir von der ersten Hälfte der Arbeit des Verfassers scheiden, sprechen wir nochmals den Dank für das Gebotene aus. Denn wenn auch Manches zu wünschen blieb, Anderes eine strengere Durchführung des vorgesetzten Planes oder ein tieferes Eindringen in das künstlerisch Charakteristische vermissen liess, so ist doch immer schon viel dadurch gewonnen, dass uns endlich eine empfindliche Lücke in der Topographie der deutschen Kunst des Mittelalters ausgefüllt wird. W. Lübke.

Niklas Meldeman's Rundansicht der Stadt Wien zur Zeit der ersten Türkenbelagerung vom Jahre 1529. Nachgebildet von A. Camesina. Herausgegeben von dem Gemeinderathe der k. k. Reichs-Haupt- und Residenzstadt Wien. Mit einem erläuternden Vorworte von Karl Weiss. Wien 1863. In Commission bei Prandel und Ewald. XVII. und 42 Seiten Text in Folio mit Illustrationen und einem Carton mit 6 Blättern.

Augustin Hirschvogels's Plan der Stadt Wien v. J. 1547. Nachgebildet von A. Camesina. Wien 1863. In Commission bei Prandel und Ewald. Mit 22 Bogen Text in Folio und Illustrationen, dann einem Carton in 6 Blättern.

Beide hier angeführte Werke sind nicht nur wichtige Beiträge zur Localgeschichte Wiens, sondern auch sehr beachtenswerth für die Kenntniss der alten Stadtanlagen, die bekanntlich wegen Mangel an vorhandenen Denkmalen ungenügend ist. In der Auffindung von alten Wiener Stadtplänen waren unsere Forscher seit einer Reihe von Jahren sehr begünstigt, so dass wir gegenwärtig keine Stadt kennen, die ein so reiches geschichtliches Materiale für das Studium der topographischen Entwickelung bietet. Wir erinnern hiebei vor Allem an Suttinger's Stadtplan vom Jahre 1684, an Zappert's Plan aus der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts, an Wolmuet's Plan aus dem Jahre 1547. Diesen reiht sich nun gleich wichtig und bedeutend A. Hirschvogel's Plan, an. Er zeigt uns das Vertheidigungssystem der Stadt, wie dasselbe nach der Türkenbelagerung geschaffen wurde, um Wien zu einem festen, den neu geschaffenen Zerstörungswaffen Trotz bietenden Bollwerke Deutschlands zu erheben. Hirschvogel war nämlich von dem Stadtrathe beauftragt worden, das Territorium der Stadt sammt den neu beantragten Bastionen aufzunehmen, und nachdem der fertige Grundriss von König Ferdinand gut geheissen war, zu dem Entschluss gelangt, Ersteren mit den Befestigungen auf eine Rundtafel zu malen, demselben noch sechs Quadranten für die sechs Hauptplätze der Stadt, so wie eine erläuternde Instruction hinzuzufügen und das Ganze dem Rathe der Stadt Wien zu verehren. Von diesem auf den Rundtisch gezeichneten Grundrisse und der erweiterten Instruction, die sich noch heute sammt den Messinstrumenten im Stadtarchive befinden, hat nun A. Camesina ein genaues, in der Originalgrösse ausgeführtes Facsimile angefertigt. Hirschvogel's Plan beruht auf geometrischen Aufnahmen. Im Innern der Stadt sind sämmtliche Strassen und Plätze sammt den kirchlichen und anderen hervorragenden Gebäuden im Grundrisse eingezeichnet und um die Stadt sowohl die alten als die neu projectirten Befestigungen in der Perspective ersichtlich, so dass wir genau die Veränderungen feststellen können, welche durch drei Jahrhunderte mit den Verkehrslinien der Stadt vorgenommen wurden.

Die zweite fast gleichzeitig erschienene Publication, nämlich Niclas Meldeman's Rundansicht der Stadt Wien, gehört allerdings nicht in die Reihe der Stadtpläne, sondern sie ist ein Perspectivbild der Stadt, das ohne Rücksicht auf topographische Genauigkeit zu einem bestimmten Zwecke angefertigt wurde. Aber demungeachtet ist dieser Holzschnitt von Wichtigkeit für die Topographie des alten Wien, weil er die alte, noch in der Babenberger Epoche gegründete Wehrkraft unserer Stadt veranschaulicht, worüber dem Geschichtsforscher bisher wenig verlässliche und eingehende Belege

zu Gebote standen. Niclas Meldeman, ein Zeitgenosse Dürer's, lebte als Holzschneider zu Nürnberg und beschäftigte sich mit der Anfertigung von Gelegenheitsbildern. Ein solches Bild sollte auch die Darstellung der Belagerung Wiens durch die Türken werden. Er reiste nach Wien, wo er durch den Stadtrath erfuhr, dass ein berühmter Maler zu der Zeit, als die Türken noch vor der Stadt lagen, über Aufforderung des Stadtrathes vom hohen Stephansthurme aus die ganze Belagerung ringsum zu Wasser und zu Land gezeichnet habe. Mit diesem Maler verständigte sich Meldeman wegen Überlassung der Zeichnung und kehrte, nachdem er in den Besitz derselben gelangt war, nach Nürnberg zurück, wo er die Zeichnung auf das Fleissigste für den Holzschnitt bearbeitete und sodann im Jahre 1530 die ganze Darstellung in sechs Blättern, begleitet mit einer Beschreibung und Erklärung der bildlichen Darstellung, erscheinen liess.

Schon aus der Veranlassung zur Anfertigung des Holzschnittes ist zu entnehmen, dass es sich nur um ein übersichtliches Bild der Türkenbelagerung gehandelt hat, und dass allen damit im Zusammenhange stehenden Umständen in erster Linie die Aufmerksamkeit des Zeichners zugewandt war. Aus diesem Grunde erblicken wir auch im Innern der Stadt alle Standquartiere der Belagerten mit der Aufstellung der einzelnen Truppenkörper und ausserhalb der Stadt in concentrischer Gestalt alle Türkenlager und Belagerungsmittel der Osmanen in einer theilweise sehr naiven Auffassungsweise eingezeichnet. Und um alle diese Einzelnheiten umständlich und breit darstellen zu können, unterliess es der Zeichner, im Innern der Stadt Strassen und Häuser näher anzugeben und beschränkte sich darauf, die Stadtmauer allein mit den namhaften Thoren und Thürmen, die kirchlichen Gebäude und die Hofburg, dann die vor den Stadtthoren gelegenen Vorstädte und sonstigen nennenswerthen Gebäude und die nach verschiedenen Richtungen hin sich bewegenden Strassenzüge ersichtlich zu machen. Hierbei ist noch überdies zu beachten, dass das ganze Bild von der Höhe des Stephansthurmes aufgenommen ist, mithin manche Einzelnheiten sich ganz eigenthümlich ausnehmen, und dass Perspectivbilder aus jener Epoche keinen Anspruch auf eine ganz richtige und verlässliche Wiedergabe machen können, da eine genaue Kenntniss der Perspective in jener Zeit, wie wir dies aus landschaftlichen Darstellungen wissen, noch selten anzutreffen ist.

Würden dem Geschichtsforscher aus dem ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts andere verlässlichere und eingehendere Behelfe zu Gebote stehen, um sich ein Bild der in Frage stehenden Stadtanlage zu verschaffen, so könnte er allerdings Meldeman's Rundansicht leicht entbehren; aber bei dem gegenwärtigen Stande der localgeschichtlichen Quellen kann der Werth derselben nicht hoch genug in Anschlag gebracht werden, weil sie in verschiedener Richtung Lücken ergänzt und unsichere, schwankende Angaben zu feststehenden Thatsachen gestaltet. Aber für die Geschichte der Türkenbelagerung selbst ist der Meldeman'sche Holzschnitt eine wichtige Ergänzung aller bisher bekannten Quellen, weil er mit der Macht und dem Reize bildlicher Darstellungen über die ganze Situation einen raschen Überblick gestattet und mit Leichtigkeit das versinnlicht, was die glänzendste, farbenreichste Schilderung nicht zu Stande bringt.

Was den beide Publicationen begleitenden Text anbelangt, so sind wir nur rücksichtlich der Meldeman'schen Rundansicht in die Lage gesetzt, davon zu sprechen, da sich jener zu dem Hirschvogel'schen Plane, was wir in vieler Beziehung sehr bedauern müssen, blos auf eine kurze, die Veranlassung der Anfertigung des Planes betreffende Einleitung beschränkt. Den Text zu Meldeman's Rundansicht hat Karl Weiss geliefert. Von der Voraussetzung ausgehend, dass der Gang der Türkenbelagerung jedem Freunde der Localgeschichte hinreichend bekannt ist, und bei dem Umstande, dass er nicht neue Quellen beizubringen im Stande war, unterliess es der Verfasser, auf eine Schilderung des Ereignisses selbst näher einzugehen. Er beschränkte sich auf zwei Momente, nämlich auf eine Kritik der wichtigsten geschichtlichen Quellen und auf eine Erläuterung der Rundansicht. In ersterer Hinsicht war der Anlass geboten, einige nicht unwesentliche Irrthümer zu berichtigen, die sich namentlich durch Freiherrn von Hammer's Monographie über diesen Gegenstand eingeschlichen haben, so wie einige sehr seltene Relationen, welche die Grundlage aller Berichte über die Türkenbelagerung bilden, neuerdings zu veröffentlichen.

Was die Herausgabe beider Werke anbelangt, so ist dieselbe, eine wahrhaft glänzende, entsprechend der Würde und dem Ernste beider Unternehmungen, und Camesina hat sich durch die mit mustergiltiger Genauigkeit durchgeführte Reproduction beider Pläne ein neues wesentliches Verdienst um die Geschichte Wiens erworben. Erwähnen müssen wir schliesslich, dass von der Meldeman'schen Rundansicht nur hundert Exemplare und von Hirschvogel's Plan achtzig Exemplare in den Buchhandel gekommen sind. B.

Bibliographie.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Neue Folge. X. Jahrg. 1863. Nr. 1.

Notiz und Anfrage über das mangelnde Bildniss Christian I. vom oldenburgischen Stamme. — Heraldisches Räthsel. — Zur näheren Kenntniss der Cistercienser-Kirchen. — Über ein Landfriedenssiegel K. Sigismund's. — St. Georg oder St. Moriz ? —

Annales archéologiques par. Didron. XXII. Tome. V. Livraison.

Etude sur les Cloches par Claude Sauvageot-Voyage archéologique au XV. siècle par le baron de la Fons-Mélicop. Iconographie du chemin de la croix par Barbier de Montault. Les Vitraux du Grand-Andely par Edouard Didron. — Acoustique monumentale par Didron aîné.

Bonearlet A. Epigraphie des Flamands en France. Prémier fascicule 8, pag. 86, planches 6.

Durand, Julien. Trésor de l'église Saint-Marc à Venise. In 4°. de 67 pages et d'un tableau. Description détaillée de la Pala d'Oro.

Lasteyrie Ferdinand. Des origines de l'émaillerie limousine. Memoire en réponse à quelques recentes attaques contre l'ancienneté de cette industrie dans le Limousin. In 8° de 16 pages.

Marryat, J. Pottery and Porcelain. Histoire de la poterie et de la porcelaine au moyen-âge et dans les temps modernes. 2 édition. Un volume in 8 de 796 pages avec 240 gravures.

Nohl, M. u. R. Bogler. Die Chorstühle im Capitelsaale des Domes zu Mainz. 22 lith. Bl. Mit einer kunstgeschichtlichen Einleitung von Dr. W. Lübke. Fol. 6 Seiten. Glogau, Fleming.

Pückert, Dr. Wilh. Das Münzwesen Sachsens (1518—1548) nach handschriftlichen Quellen. 1. Abtheil. Die Zeit von 1518—1525 umfassend, gr. 8 (IV und 124 Seiten). Leipzig 1862, Heinrichs.

Rouyer, Eugène. L'art architectural en France depuis Francois I^er^ jusqu' a Louis XIV. Livraisons 46 à 48, avec 6 grav.

Viollet-le-Duc dictionnaire raisonné. Livraisons 187—196.

Marqueterie. — Meneau. — Menuiserie. — Meurtrière — Miserieorde. — Mitre. — Moellon. — Montoir. — Mortaise. — Mortier. — Mosaique. — Moulin. — Moustier. — Naissance. — Narthex. — Nef. — Niche. — None. Noyan. — Oeil. — Ogive. — Oratoire. — Ossuaire. — Oubliettes. Ouvrier.

Zeitschrift des Architekten- und Ingenieur-Vereines für das Königreich Hannover. Bd. VIII, Heft 3 u. 4. Hannover, K. Rümpler, 1862.

A. Hartmann. Klosterkirche zu unserer lieben Frau zu Halberstadt (mit 5 Abbildungen). — C. W. Hase. Die Krypta der Klosterkirche St. Wiperti in Quedlingburg (mit 1 Abbildung). — W. Lüer. Klosterkirche zu Heiningen (mit 2 Abbildungen).

Aus der k. k Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Ost. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Ost. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Ost. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

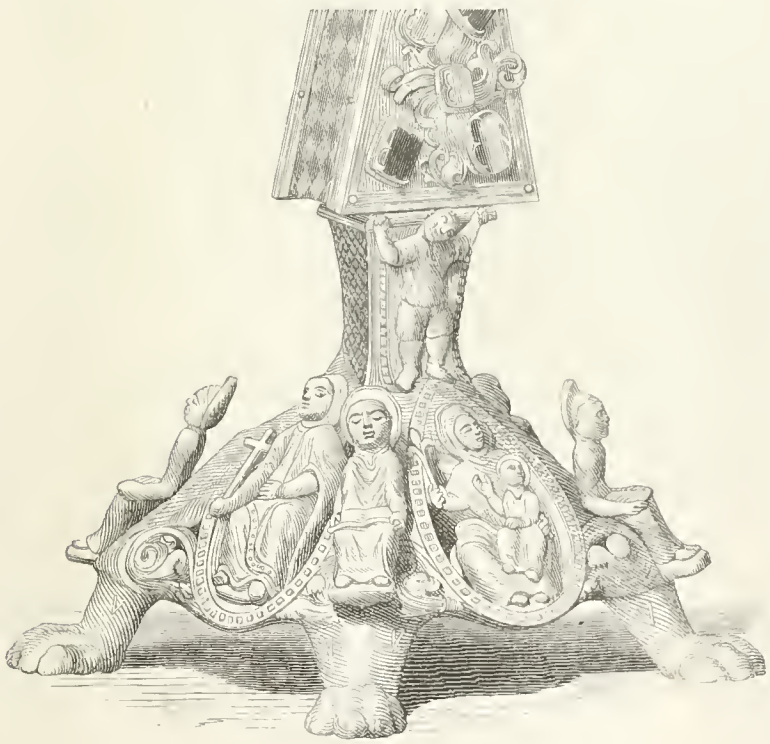
Redacteur: Karl Weiss.

No. 5. VIII. Jahrgang. Mai 1863.

Die Taufe Christi im Jordan.

Von Ch. Riggenbach.

Im ehemaligen Kirchenschatze des Münsters in Basel befand sich ein in Bronze gegossenes Kreuzpedal [1]), welches auf seinen vier Seitenflächen (man vergleiche Fig. 1)



(Fig. 1.)

Maria mit dem Kinde, Christus als Weltrichter, die Trinität und die Taufe Christi im Jordan in starker Reliefarbeit enthält. Da nun letztgenannter Gegenstand zu den ältesten Motiven gehört, welche schon die altchristliche Kunst vorzugsweise zu ihren Darstellungen wählte, so lohnt es sich der Mühe, denselben näher zu betrachten.

Die ältesten Darstellungen zeigen uns Christum entkleidet bis an den Gürtel im Wasser stehend, welches sich so zu sagen um ihn herumwindet wie ein Korbgeflecht (vergl. nachstehende Abbildung Fig. 2). Zuweilen ist auch das Wasser durch einen greisen Flussgott mit der Wasserurne [1]), oder durch die beiden jugendlich gebildeten Flussgötter Jor und Dan repräsentirt, und über dem Haupte Christi schwebt die Taube. Johannes der Täufer hält meistens mit der linken Hand sein Kleid zusammen, während sich die Rechte über das Haupt Christi erhebt. Bisweilen sind dieser Gruppe von Christo und dem Täufer noch Engel beigegeben, welche entweder den Mantel des Herrn oder ein Trockentuch in ihren Händen halten. Über der Gruppe und der Taube ist in einzelnen, besonders in den älteren Darstellungen Gott Vater (gewöhnlich nur das Haupt in einer architektonischen Umrahmung) oder auch die segnende Hand Gottes, womit auf die besondere Offenbarung der Trinität bei dieser feierlichen Handlung hingewiesen wird.

So dargestellt sehen wir z. B. die Taufe Christi auf einem Elfenbeinschnitzwerk im Bamberger Domschatz [2]), vom Anfang des XI. Jahrhunderts, wo ausser den oben bereits genannten Personen die personificirten Gestalten von Sonne und Mond nebst Engeln, welche die segnende Hand Gottes umschweben und unter welchen der heil. Geist in Gestalt einer

[1]) Vergl. Mitthlg. der Gesellschaft für vaterländ. Alterth. in Basel. IX. Heft. Der Kirchenschatz des Münsters in Basel

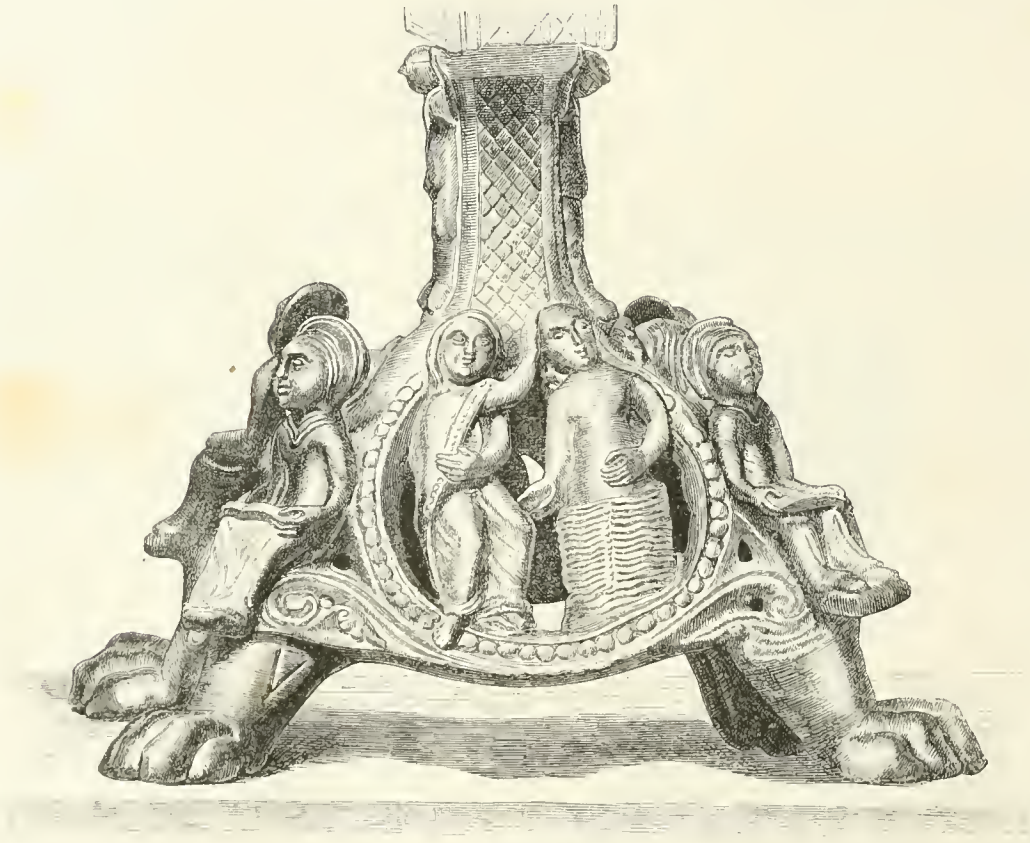
[1]) Vergl. Hübsch: Die altchristlichen Kirchen pag. 63.

[2]) Förster: Denkmale deutscher Kunst.

Taube niederfährt, sichtbar sind. Christus ist sehr jugendlich, von seinem Leibe fliesst der Jordan gleichsam wie in zwei Strömen ab, der Täufer hat ganz die schon oben erwähnte Stellung, und ihm gegenüber steht ein Engel mit dem Trockentuch; alle Personen, auch Christus sind ohne Nimbus.

Die Auffassung der Taufe Christi, wie solche zu Anfang des XII. Jahrhunderts auf einem sehr berühmten Werke der Erzkunst, auf dem Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich[1]) dargestellt ist, zeigt uns Christus gleichfalls noch jugendlich wie auf dem vorgenannten Elfenbeinschnitzwerk. Auch hier ist die Dreieinigkeit in der Erscheinung des Vaters durch einen Kopf dargestellt, welcher medaillonartig in einer architektonischen Umrahmung sich befindet, unter welchem der heil. Geist in Gestalt der Taube über dem Haupte Christi sich niederlässt. Der Täufer ist mit erhobener Rechten, den Mantel mit der linken Hand zusammenhaltend, dargestellt; ihm gegenüber zwei Engel, von welchen der eine den Mantel Christi, der andere ein Trockentuch hält. Bezeichnend ist, dass hier alle dargestellten Personen den Nimbus haben, und dass das Wasser, in welchem Christus steht, wie ein kegelförmiges Felsstück gebildet ist. Gleichfalls ein berühmtes Kunstwerk der Erzgiesskunst ist das Taufbecken im Dome zu Hildesheim[1]), aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts, wo die Taufe Christi als eines der vier grossen Hauptbilder dargestellt ist. Die Trinität vollkommen ähnlich wie auf dem Lütticher Taufbecken, Christus jedoch nicht mehr jugendlich, sondern mit Bart und männlichem Angesicht, der Täufer wie in den beiden vorgenannten Stellungen, und ihm gegenüber zwei Engel, der eine den Mantel Christi, der andere das Trokentuch haltend.

Die Nimben aller Personen sind mit verschiedenen Ornamenten verziert, und aus dem Medaillon, welches den Kopf von Gott Vater umschliesst, geht ein Spruchband heraus mit den Worten: Hic est filius meus dilectus. Das Wasser des Jordans in gestreiften hügelförmigen Schichten wie ein



(Fig. 3.)

Berg vom Leibe Christi herabfliessend. Am Ende des XIII. Jahrhunderts begegnen wir wiederum einem sehr interessanten Gusswerk aus Bronze, dem Taufbecken im Dome zu Würzburg[2]), wo die Darstellung der Taufe Christi insofern eine Modification der bis dahin üblichen Weise erhält, dass an die Stelle von Gott Vater und der Taube eine aus Wolken hervorragende Hand ein Spruchband hielt, auf welchem die Worte: Hic est filius meus stehen.

Noch eine weitere Abweichung von den bisherigen Darstellungen zeigen sowohl Christus als der Täufer, der

[1]) Didron. Annales archéologiques. Tome V. pag. 21

[1]) King: Etudes pratiques. II, 2.

[2]) Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters von Becker und Hefner I, Taf. 19.

Gez. v. Schönbrunner. Gedr. i. d. k. k. Hof u. Staatsdruckerei

erstere, indem er seine rechte Hand segnend erhebt, der letztere, dass er mit von Christo abgewandtem Angesicht seine rechte Hand an die Stirn des Herrn legt, während er in seiner linken ein Salbengefäss hält. Johannes gegenüber steht auf einem Stein ein kleiner geflügelter Engel.

Das Wasser des Jordans legt sich wie steifes gefaltetes Zeug um den Leib Christi. Um die Häupter der drei Personen sind keine Nimben. Ähnliches zeigt auch der vom Jahre 1465 datirte Taufstein im Münster zu Basel[1]), wo Christus im Jordan mit zusammengefalteten Händen steht, und der Täufer mit einem Gefäss in seiner linken Hand, die rechte gegen Christum hinweisend, erhebt, welchem ein Engel das Trockentuch haltend, gegenüber steht. Hier ist der Nimbus wieder bei allen drei Personen, und das Wasser des Jordan hat in seiner Darstellung sehr viel Ähnlichkeit mit demjenigen, welches auf unserer hier dargestellten Abbildung Fig. 2 ersichtlich ist. Wir betrachten nun nach den vorhergegangenen Schilderungen ähnlicher Darstellungen vom XI. bis XV. Jahrhundert etwas genauer unsere Abbildung, bei welcher wir eine auffallende Ähnmit den drei erstgenannten älteren Taufen erkennen, indem Christus, so weit solches dem Künstler gelingen wollte, noch jugendlich und ohne Bart dargestellt ist. Auffallend ist ferner, dass der Täufer auch bartlos ist, während doch auf allen vorgenannten Darstellungen derselbe mit Bart erscheint. Betreffend seine Stellung, ist solche, mit Ausnahme des von Christo abgewandten Gesichtes, ganz den genannten drei ersten Abbildungen gleich. Dass wir bei dieser Taufe die Dreieinigkeit nicht mit dargestellt sehen, hat ihren Grund darin, weil die Trinität auf diesem Kreuzpedal als eine besondere Darstellung neben der Taufe Christi dasteht, und somit die nahen Beziehungen, welche diese vier Darstellungen unter dem Kreuze Christi haben, nur um so augenfälliger erscheinen lassen. Der innere Zusammenhang dieser vier Darstellungen kann nicht wohl anders gedeutet werden, als dass der am Kreuze hängende Erlöser wahrhaftig Gottes eingeborener Sohn (dargestellt durch das Bild der Trinität) sei, welcher geboren aus Maria der Jungfrau (Inhalt des zweiten Bildes), durch die Leidenstaufe Lucas XII. 50 (hier durch die Taufe im Jordan dargestellt), der die Welt errettende Erlöser durch seinen Tod am Kreuze geworden ist, und nun nach vollbrachtem Erlösungswerke sitzet zur rechten Hand seines Vaters, um wiederzukommen als der Richter der Welt (dargestellt auf der vierten Fläche unseres Kreuzpedales). Diese ganze theologische Zusammenstellung stimmt auch sehr mit den von Bischof von Bernward in Hildesheim verfertigten Kunstarbeiten überein, so dass kaum daran zu zweifeln ist, dass wir in diesem Kreuzpedale nicht eine Arbeit aus seiner Schule besitzen sollten. Wir werden aber noch mehr darauf geführt, diesen Kreuzfuss als von Bischof Bernward herrührend zu erklären, wenn wir ihn mit jenem Crucifixfuss vergleichen, welcher sich im Kirchenschatze der Abtei St. Michaelis in Lüneburg befindet[1]) und ohne Zweifel auch von Bischof Bernward herrührt. So wie an unserem hier abgebildeten Pedale sitzen auch dort auf den vier Ecken des Fusses vier schreibende Figuren, welches wohl die vier Evangelisten sein sollen, wenn sie gleich nicht durch weitere Attribute bezeichnet sind. Die Darstellungen auf dem Lüneburger Pedale zeigen in ihrer Anordnung die Grundidee, dass wie die Menschen durch die Missethat des ersten Adam alle sterben müssen, also werden sie durch den zweiten Adam, Christum, alle lebendig gemacht nach der Schriftstelle: I. Korinth. XV., 22.

[1]) Beschreibung der Münsterkirche in Basel.

[1]) Vogell: Kunstarbeiten aus Niedersachsens Vorzeit. Heft I.

Werke von Albrecht Dürer in der k. k. Ambraser-Sammlung.

Von Ed. Freih. v. Sacken.

(Mit einer Tafel.)

Die an Kunstwerken des späteren Mittelalters, besonders aber des XVI. Jahrhunderts so reiche Ambraser-Sammlung zählt zu ihren Perlen einige Werke von Dürer, diesem herrlich glänzenden Stern am reich gestirnten Himmel der deutschen Kunst, der wohl von aller Welt gepriesen und bewundert wird, aber noch immer nicht vollständig und allgemein genug gekannt ist, denn die wahrhaft unerschöpfliche Productionskraft und geistige Energie dieses in jeder Beziehung, in Empfindung, Auffassung und Formgebung, in seiner idealen Hingabe an die Kunst und liebevollem Studium der Natur, wie in seinem tiefen Erfassen und der treuen Wiedergabe der Erscheinungen des Lebens echt deutschen Künstlers, hat eine solche Masse von Werken geschaffen, dass trotz der zahlreichen bekannt gemachten noch eine viel grössere Menge, von wenigen gesehen und nicht einmal dürftig beschrieben, in den Sammlungen ruht. Wie wenige von den wundervollen Zeichnungen, welche die in dieser Beziehung reichste Sammlung, nämlich die des Erzherzogs Albrecht in Wien enthält, sind herausgegeben, nicht zu reden von den vielen in englischen und deutschen Museen befindlichen! Erst vor Kurzem zog Dr. Rössler in der Bibliothek zu Erlangen eine Partie altdeutscher Handzeichnungen an's Tageslicht, unter denen sich 22 Dürer befanden.

Handzeichnungen haben immer ein besonderes kunstgeschichtliches Interesse, sie eröffnen einen Blick in das innerste Wesen und Schaffen des Künstlers, dessen Genius hier frei waltet ohne Absicht auf den Beifall der Welt, unbeengt von technischen Hindernissen; sie sind daher zur richtigen Würdigung eines Künstlers von grösster Bedeu-

tung. Bei keinem andern aber von solcher Wichtigkeit, wie bei Dürer. Es liegt dies schon in der Natur des deutschen, in bescheidener Eingezogenheit ganz seiner Kunst lebenden Meisters, den wir belauschen müssen, wenn er seinem innern Drang, seiner Schaffenslust um der Kunst willen freien Lauf lässt und den Reichthum seiner Gedanken ausschüttet, dabei vollständig Herr der Ausdrucksmittel bleibt, und die Empfindung allein die Hand führt, nicht aber eine mühevolle, schwer zu beherrschende Technik den Ausdruck erschwert. Und Dürer's Grösse liegt gerade in der Zeichnung, in der mit der feinsten Empfindung gezogenen Contour, in seiner klaren, bewussten, stets richtigen Linienführung, wo jeder Strich Geltung und Bedeutung hat; malerische Wirkung durch Gegensatz von Farben und Tönen hat er nur ausnahmsweise erzielt, die Bilder sind mehr in Localtönen behandelt, meist bunt und selten zu einer harmonischen, einheitlichen Wirkung zusammen gestimmt. In seinen mit Wasserfarben ausgeführten Zeichnungen oder in den mit Tuschton (durch Stehenlassen des Grates) gedruckten, mit der kalten Nadel radirten Blättern, wie der heiligen Familie und dem herrlichen Hieronymus von 1516, tritt das Streben nach malerischem Effect sogar mehr hervor als in den meisten seiner Bilder; in der Regel aber genügt ihm die Zeichnung in Strichen zum Ausdruck seiner künstlerischen Intention und er fühlt sich offenbar in dieser Technik am heimischesten. Wer daher Dürer recht kennen lernen und würdigen will, muss besonders seine Handzeichnungen studiren.

Eine sehr bedeutende, in ihrer Art wohl einzig dastehende Arbeit unseres Meisters ist das in der Ambraser-Sammlung befindliche Glasbild, oder vielmehr Glaszeichnung, welche auf Tafel IV in getreuer Nachbildung von Herrn J. Schönbrunner gegeben ist. Es ist ein transparentes Clair-obscur; die weisse Glastafel wurde nämlich mit einem leichten Sepiaton überzogen, die Zeichnung der Contouren und Schatten mit der gleichen, aber kräftigeren Farbe mit der Feder ausgeführt, die Lichter aber mit der Nadel herausgeritzt, so dass sie durch das durchsichtige weisse Glas gebildet werden.

Es ist dies eine selten angewendete, doch nicht ganz aussergewöhnliche Technik; figuralische Grisaillebilder (mit etwas gelb) waren in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ziemlich beliebt, doch sind sie in der Regel mit dem Pinsel ausgeführt. Ein kleines, rundes, mit der Feder gezeichnetes Bildchen, bei dem ebenfalls die Lichter und Ornamente des Hintergrundes durch Wegritzen des leichten Localtones hervorgebracht sind, erwarb vor Kurzem die k. k. Ambraser-Sammlung; es ist die Darstellung des Ölberges, dem Charakter der sehr guten Zeichnung nach aus der Mitte des XV. Jahrhunderts.

Der Vorwurf unseres Glasbildes: Die Beweinung des vom Kreuze abgenommenen Heilands vor der Grablegung (sogen. Vesperbild) wurde von Dürer mit besonderer Vorliebe behandelt: es sind mir noch fünf Darstellungen bekannt: in der gestochenen Passion (1507) in der Suite der kleinen in Holz geschnittenen Passion (wahrscheinlich von 1509), der grossen Passion (1510) und zwei Zeichnungen in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht, aber jedesmal ist Anordnung und Auffassung verschieden. Bei den meisten ist mehr eine dramatische Wirkung angestrebt, der leidenschaftliche Ausdruck masslosen Jammers bildet das Hauptmoment, nur die Darstellung in der grossen Passion erhält durch die demuthsvolle Ergebung der heiligen Mutter eine höhere Weihe.

Bei dem vorliegenden Bilde, das sich durch Schönheit und fast raphaelisches Ebenmass in der Gruppirung auszeichnet, ist bei der lebendigsten Empfindung und Charakteristik des Schmerzes ein edles Mass mit feinem Tacte eingehalten. In Maria vereinigt sich mit dem Schmerze fromme Ergebung und Ehrfurcht vor dem göttlichen Sohne; in dem feinen Köpfchen der die Zusammensinkende stützenden Frau liegt tiefe, aber stille, leidenschaftslose Trauer; Johannes betrachtet weinend die geliebten Züge des Meisters. Die Köpfe sind sehr edel und schön, was man bei Dürer nicht immer findet, nur der Schurz des im übrigen trefflich gezeichneten Christus kann eben nicht glücklich genannt werden, obwohl er ganz richtig ist. Die Gewandmotive und der sichere, klare Vortrag zeigen die bekannte Meisterschaft. Sehr geschmackvoll ist auch die Umrahmung aus dürren Stämmen — entsprechend der Architectur der Zeit, vielleicht auch absichtlich in Bezug auf den Gegenstand gewählt — oben eine baldachinartige Verästung mit ornamental behandeltem Blattwerk bildend; die dazwischen in den Grund geritzten feinen Züge sind sehr zierlich. Die zwei vorzüglich gezeichneten Engelchen in den Ecken, auf Tuben blasend, scheinen den Ruhm des vollbrachten Erlösungswerkes laut zu verkündigen und in alle Welt auszurufen. Sie erinnern an das schöne gestochene Blättchen mit den drei Genien (Bartsch Nr. 53), welche einen leeren Wappenschild halten; das Blattornament der Äste zeigt Ähnlichkeit mit dem in den Ecken des Holzschnittes aus dem Leben Mariä, die Begegnung Joachims und Anna darstellend, der ebenfalls die Jahrzahl 1504 hat [1]). Die Behandlung des Ganzen ist wie bei einer Zeichnung für den Holzschnitt.

---

[1]) Dass die Jahrszahl auf dem Steinpflaster 1504 zu lesen sei, nicht 1509, wie Heller (Leben und Werke A. Dürer's II, 640), Bartsch, Waagen (Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen I, 227) u. A. schreiben, hat Hausmann (Dürer's Kupferstiche etc. S. 37) nachgewiesen; unsere Glastafel bildet einen neuen Beleg für die von Eye (Leben und Werke Dürer's) S. 292 bezweifelte Richtigkeit dieser Lesearl, denn die Gestalt der vier hat mit der auf dem erwähnten Holzschnitte grosse Ähnlichkeit; die Zeichnung zu diesem, aber ohne Jahreszahl befindet sich bei Erzherzog Albrecht. Übrigens sprechen viele Gründe, namentlich der Umstand, dass die Copien Marc Antons vom Leben der Maria die Jahreszahl 1506 haben, dafür, dass Dürer die Holzschnitte zu diesem Werke (ausser den dreien Bartsch 93, 94 und Titel) schon vor diesem Jahre beendigt hatte.

An der Echtheit des Werkes kann wohl Niemand, der einigermassen in den Geist und die Weise Dürer's eingedrungen ist, zweifeln, und die gewiegtesten Kenner, welche es gesehen haben, äusserten nicht das entfernteste Bedenken. Ja, die Zeichnung muss in Bezug auf Composition, Ausdruck und Durchführung unstreitig den vorzüglichsten des Meisters beigezählt werden. Sie schliesst sich in dem feierlichen Ernst der Auffassung der älteren Kunstanschauung an und hat die edle Einfachheit, Ruhe und Klarheit, die echte künstlerische Ehrlichkeit, die nicht einen Strich macht, der nicht empfunden wäre, kurz alle die jedermann gewinnenden Eigenschaften, welche die früheren Arbeiten Dürer's, die er in seinen besten Mannesjahren, zwischen 1500 und 1510 fertigte, besonders auszeichnen.

Dürer war eine so scharf ausgeprägte Individualität, dass er bald nachdem er sich der Malerei ganz zugewendet hatte, selbstständig entwickelt, in eigener Kraft dasteht, zwar anknüpfend an die Anschauungsweise seiner Vorgänger, aber nicht in ihr befangen und frei von dem Conventionellen derselben. Schon in seinen früheren Arbeiten, wie in den Holzschnitten zur Apokalypse (1498) kommt seine Eigenthümlichkeit, die Kraft seines Geistes zum Durchbruch, und er zeigt sich da in seinen Erstlingswerken in selbstständigerer Reife, als dies bei anderen grossen Meistern, selbst bei Raphael, mit dem sonst Dürer in seiner kunstgeschichtlichen Stellung als Schlussstein einer ganzen, grossen Kunstrichtung manches Gemeinsame hat, der Fall ist. Bei Raphael lässt sich eine fortschreitende Entwickelung beobachten, und die Reform vollzog sich bei ihm in Folge äusserer Einflüsse und der Anschauung der Antike, während sie bei Dürer ganz aus seinem Innern auf der Basis der empfundenen Kenntniss des Lebens hervorging, und er bald nach Beginn seiner Laufbahn so ganz als er selbst und abgeschlossen dasteht, dass kein wesentlicher weiterer Fortschritt zu beobachten ist, im Gegentheile, in späteren Jahren ein Rückschritt durch eine etwas aufdringliche Weise, d. h. Manierirtheit. In den ältesten Werken des Meisters findet man keine Anklänge an die Eyck'sche Richtung, welche damals mehr oder weniger die ganze deutsche Kunst durchdrang und beherrschte, selbst von der Weise seines Lehrers Wohlgemuth ist wenig zu spüren. Diese naturwüchsige Kraft ist eben an Dürer so wunderbar und so fesselnd, und macht seine Werke zu so geeigneten Vorbildern für angehende Künstler.

Seine Thätigkeit in den ersten Jahren des XVI. Jahrh., vor seiner venetianischen Reise, war erstaunlich; besonders reich ist das Jahr 1504, aus dem unser Glasbild herrührt. Er malte in diesem Jahre für den Kurfürsten Friedrich den Weisen von Sachsen das schöne Bild die Anbetung der heiligen drei Könige, welches sich in der Sammlung K. Rudolf's II. in Prag befand, dann nach Wien und durch einen Tausch nach Florenz kam; dann fertigte er den grossen Stich Adam und Eva, von dem sich zwei Probedrucke in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht befinden, die Geburt Christi (von ihm die Weihnachten genannt), wahrscheinlich auch den heiligen Eustachius, einen seiner bedeutendsten Stiche, ferner einen Theil der Holzschnitte vom Leben der Maria und die herrliche Passion in 12 Blättern, auf Tonpapier mit der Feder gezeichnet und mit weiss gehöht (früher in der k. k. Hofbibliothek, jetzt in der Sammlung des Erzherzog Albrecht).

Ein Folioband der Handschriften- und Kupferstichsammlung, welche einen Theil der Ambraser-Sammlung bildet, hat auf seinem wohl noch aus dem XVI. Jahrhundert stammenden Ledereinband die mit Gold gedruckte Aufschrift: „Kunstbuch Albrehten Dürers von Nürmberg"; es enthält die meisten Kupferstiche und Holzschnitte des Meisters, darunter zwölf Handzeichnungen, die zweifellos seine Hand erkennen lassen und zu seinen schönsten und interessantesten Zeichnungen gehören. Von besonderer Bedeutung sind vier mythologische Vorstellungen, für welche Dürer, wahrscheinlich durch seinen Freund Willibald Pirkheimer angeregt, besonders nach seiner italienischen Reise (1506), auf der er wohl einige Anschauung der Antike erhielt, eine grosse Vorliebe zeigt. Er dürfte in Deutschland der erste gewesen sein, der überhaupt solche Vorwürfe zu selbstständigen Bildern (nicht als Illustationen) wählte, die dann beim Wiederaufleben der classischen Literatur so allgemein und bis zum Ekel in äusserster Manierirtheit abgedroschen wurden. Dürer's Arbeiten dieser Art haben einen besonderen Reiz, da sie, schon emancipirt von mittelalterlicher Naivetät, so frisch und kernig aus dem Leben gegriffen sind und weit entfernt, eine kränkelnde Imitation der Antike zu sein, als ganz eigenthümliche, selbstständige Kunstschöpfungen dastehen.

Die vier Zeichnungen sind in seiner sehr beliebten, geschmackvollen Technik ausgeführt, nämlich mit der Feder gezeichnet und mit wenigen Farben, die blos die Töne andeuten, leicht colorirt. Die tieferen Schatten sind mit der Feder schraffirt, die Halbschatten durch den Localton bezeichnet, die Lichter ausgespart. Durch diese einfache Manier ist eine treffliche Wirkung erzielt, sowohl in Bezug auf Modellirung als lebensvolle Charakterisirung des Incarnates.

1. Arion, eine schlanke, jugendliche Figur, auf dem delphinartigen, in bunten Farben schillernden Fisch liegend, im linken Arm die Harfe, mit der Rechten sich am Kopf des Ungethümes' haltend. Die Formen des Jünglings sind fein und elastisch; er ist so an den Leib des Thieres hingeschmiegt, dass er wie mit ihm verwachsen erscheint; der Ausdruck des Kopfes mit dem begeistert himmelwärts blickenden Auge und im Gesange halb geöffnetem Munde ist höchst lebendig und tief empfunden; das lockige, blonde Haar flattert im Winde. Das phantastische Fischungethüm mit langer Schnauze, mächtigen Stosszähnen und Kiemenflossen durchfurcht rasch die Fluth; seine Wildheit scheint durch

den begeisterten Gesang des Jünglings gebändigt zu sein. Das Wasser ist mit wenigen Pinselstrichen von Blau sehr gut charakterisirt. Oben steht: PISCE SVPER CVRVO VECTVS CANTABAT ARION. Das Blatt ist 9 Zoll breit. 5½ Zoll hoch; die Figur 4 Zoll.

2. Venus und Amor der Honigdieb. Letzterer hat aus einem Bienenstocke einen Honigfladen genommen, den er hoch in der Hand hält und flüchtet sich, von einem Schwarme von Bienen, die aus dem zu Boden geworfenen Stocke auffliegen, verfolgt, zu Venus, die ihm warnend mit dem Finger droht. Diese, von ganz deutscher Auffassung, eine Frau von schlichtem Ausdruck, aber schönen, wenn auch etwas derben Formen, trägt ein langes, mehrfach kreuzweise gebundenes Gewand, mit Quasten an den Enden, welches, wie auch das in ein Netz gebundene und aus diesem wieder hervorquellende Haar, im Winde flattert; es fällt über die rechte Brust herab und bricht sich in etwas knittrigen Falten. In der Linken hält sie eine brennende Spanfackel; die Füsse sind nackt, die Stirne ziert eine Perlenschnur. Amor, ein Knabe mit bunten Flügeln, blickt in seinem Laufe schmerzlich zu ihr auf; den langen Bogen hat er um die Schulter gebunden, den Köcher mit den Pfeilen aber zur Erde geworfen. Beide Gestalten sind leicht und schwungvoll gezeichnet, die Bewegung des eiligst rennenden Knaben, der Schmerz des Gesichtes höchst lebendig aufgefasst. Auf dem grasigen Boden sieht man das Monogramm und 1514. Höhe des Blattes 8¼ Zoll. Breite 11½ Zoll; Venus 7 Zoll[1]). Das Papier ist ohne Wasserzeichen. Diese schöne Zeichnung ist nach Heller (Leben und Werke A. Dürer's II. Bd., 1. Abth., S. 97) ein Geschenk des Rentmeisters Anton Pfaundler in Innsbruck, der, ein eifriger Liebhaber und Kunstkenner, eine erhebliche Sammlung von Kunstsachen anlegte, die er dem Museum in Innsbruck vermachte. Er starb daselbst am 15. April 1822.

3. Eine bei einem Brunnen schlafende Nymphe, eine der schönsten Gestalten, die Dürer schuf; das schöne Ebenmass, die Weichheit, der Fluss der Formen erinnern an Raphael. Sie liegt auf der Seite, den Kopf in die linke Hand gelegt und auf ein Felsstück gestützt, die Füsse gekreuzt, mit der rechten Hand das feine, lange Tuch, das sie über das Gras gebreitet, über den Unterleib ziehend. Der Kopf mit halbgeöffnetem Munde drückt den tiefsten Schlaf aus; man glaubt das Athmen zu hören und die Brust sich heben und senken zu sehen, so lebendig ist in der Stellung des hingegossenen Körpers und des feinen Gesichtes der Schlaf charakterisirt. Der Brunnen ist ein viereckiger Trog von geflecktem Marmor, in den aus einem Baumstamme mit einer Röhre das Wasser sprudelt, dessen Bewegung und Spritzen wieder mit einigen Strichen treffend bezeichnet ist. Auf dem Troge liest man die etwas holprigen Disticha:

Huius Nympha loci sacri custodia fontis
Dormio dum blande sencio murmur aquae
Parce meum quisquis tangis cava marmora somnum
Rumpere sive bibas sive lavere face.

Höhe des Blattes 5¾ Zoll, Breite 7½ Zoll, die Figur 6 Zoll.

4. Eine Allegorie auf Hermes als Gott der Beredsamkeit. Mercur, über dem ein Stern schwebt, fliegt in Wolken zum Olymp empor und deutet mit der Linken aufwärts, der Kopf ist gegen vier auf der Erde stehende Figuren zurück gewendet, die er mittelst vier Ketten, die an seiner ausgestreckten Zunge und an den Ohren der Personen befestigt sind, nach sich zieht. Diese sind: eine Frau in leichtem, die Beine und theilweise die Brust unbedeckt lassendem Gewande mit goldenem Gürtel, ein Krieger in Rüstung mit Schild und Hellebarte, ein Doctor im langen Purpurtalar, den er hinten mit der Hand aufschürzt, mit Biret, und ein bärtiger alter Mann in bürgerlicher Tracht mit Filzhut. Die leichtfertige Frau gibt dem Zuge am Ohr willig nach und ist im Lauf begriffen, die Anderen scheinen nur widerstrebend zu folgen; es scheint also hier angedeutet zu sein, wie der listige Gott durch seine Überredungskunst alle Stände zu gewinnen weiss und sich dienstbar macht. Interessant ist die, natürlich von der Antike weit abweichende, phantastisch in's Deutsche übersetzte Darstellung Mercurs. Er trägt ein leichtes, ärmelloses Kleid von violetter Farbe mit gelben Flammen, welches auf der rechten Schulter geknüpft, um die Mitte gebunden und an den im Winde flatternden Enden mit Quasten geziert ist; den Kopf deckt ein phantastischer Hut mit grossem Schirm und Flügeln, oben in einen Vogelschwanz endigend, die Füsse sind blau gefiedert und vorne lang gespitzt, also Flügelfüsse, nicht Schuhe mit Flügeln; in der rechten Hand hält er den Caduceus. Die Zeichnung ist wieder vortrefflich und verräth unläugbar Dürer's Hand. Oben rechts auf dem Blatte stehen die zwanzig Epitheta des Gottes mit Uncialschrift: ΕΡΜΗC — ΜΑΙΟΥΗΑΙC — ΔΙΟC ΥΙΟC — ΤΡΙCΜΕΓΙCΤΟC — ΕΡΙΟΥΝΙΟC — CωΚΟC — CΤΙΑΒΟC — ΔΙΑΚΤΟΡ — ΝΟΜΙΟC — ΑΡΓΙΦΟΝΤΗC — ΧΡΥCΟΡΑΠΙC — ΚΗΡΙΟΘΕωΝ — ΑΓΓΕΛΟC ΘΕωΝ — ΠΥΧΟΠΟΜΠΟC — ΜΗΤΙC — ΕΥΟΔΙΟC — ΗΓΕΜΟΝΙΟC[1]) — ΚΕΡΔωΟC — ΚΛΕΠΤΗC — ΕΜΠΟΔΑΙΟC — ΑΓΟΡΑΙΟC. — Höhe des Blattes 8¾ Zoll, Breite 12 ½ Zoll, Mercur 6 Zoll.

Eine ganz ähnliche Zeichnung, jedoch mit einigen Verschiedenheiten, befindet sich in einem Codex der Münchner Bibliothek, der eine Sammlung von römischen Inschrif-

[1]) Eine ähnliche Zeichnung im print-room des British-Museum (Hausmann, S. 112, Nr. 161).

[1]) D. h. Sohn der Maja, Göttersohn, der dreimal Grösste, der Gewinnbringer, der Starke, der Glänzende, der Bestellende, der Hirte, der Argustödter, der Goldstabige, der Götterherold, der Götterbote, der Seelenführer, der Prophet, der Wohlredner, der Anführer, der Gewinnverleihende, der Diebische, der Beschützer des Handels, der Marktgott.

ten und Beschreibungen von antiken Denkmalen enthält, verfasst von dem Nürnberger Arzte Hartmann Schedel und 1504 beendigt. (S. Springer in den Mittheil. d. Central-Comm. VII. Bd. 1862. S. 80.) Nach Springers Ansicht kannte Dürer jedenfalls diese Zeichnung, die aber weit skizzenhafter ist als die oben beschriebene, die Frage, ob die des Schedel'schen Codex nicht auch von Dürer sei, lässt er unerledigt. Übrigens wurde nach unserer Zeich-

5. Eine Sirene als Hängeleuchter (Fig. 1): die Haltung des lieblichen, mit einem Lorbeerkranze geschmückten Kopfes und der schön geformte Arm ist sehr graciös; statt der Flügel hat sie ein grosses Damhirschgeweih, der doppelte Fischschwanz ist breit gründert; unter der Brust sieht man einen Wappenschild, durch ein ausgerissener Baum, befestigt; das entwurzelte Bäumchen mit etwas Blattwerk, welches als Träger der Kerze

(Fig. 1.)

ung aber mit einigen kleinen Veränderungen ein Holzschnitt in kleinerem Massstabe (5½ Zoll Höhe, 6 Zoll Breite) gemacht, der sich als Titelvignette in dem Werke: „Inscriptiones sacrosanctae vetustatis" von dem Mathematiker Petrus Apianus, gedruckt zu Ingolstadt bei demselben anno 1534, befindet. Diese Verstellung scheint also in damaliger Zeit als ein gelehrter Witz besonders beliebt gewesen zu sein[1]).

[1]) Eine ähnliche Zeichnung von Dürer befindet sich im print-room des British-Museum (Waagen, a. a. O. Nr. 122).

erscheint, bildet ein geschmackvolles Ornament. Oben steht die Jahreszahl 1513.

Diese Zeichnung gibt ein sehr schönes Motiv zu einem Hänge- oder Wandleuchter, in Holz rund zu schneiden, mit Verwendung eines natürlichen Gewehes. Es finden sich auch ähnliche ausgeführt (z. B. im Lustschlosse zu Laxenburg) aber von mehr handwerksmässigem Charakter ohne den künstlerischen Schwung unserer Zeichnung.

6 bis 9. Vier Reiter in malerischer Tracht, Trophäen tragend, auf geschmückten Pferden; jedes Blatt mit

Monogramm und der Jahreszahl 1518. Diese Zeichnungen waren ohne Zweifel für den Holzschnitt bestimmt und zwar zu dem Triumphwagen Kaiser Maximilian's I., kamen aber nicht zur Ausführung. Die sinnreiche, aber etwas gezwungen allegorische und unmässig lobrednerische Composition des Triumphwagens ersann im Auftrage des Kaisers Dürer's Freund Willibald Pirkheimer und sie wurde in den ersten Monaten des Jahres 1518 wahrscheinlich mit einer gezeichneten Skizze dem Kaiser vorgelegt, der sich in einem Schreiben, dd. Innsbruck 29. März 1518, sehr lobend gegen Pirkheimer ausspricht, aber der Dürerschen Darstellung kaum nebenbei erwähnt. Die Ausführung in Holzschnitt in acht Blättern kam erst später zu Stande; die erste Ausgabe ist von 1522. Die Originalzeichnung des Wagens befindet sich in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht (17 Zoll hoch, 7 Fuss 10 Zoll lang), sie hat ebenfalls die Jahreszahl 1518 und ist genau von der gleichen Höhe und in derselben Art ausgeführt, wie unsere vier Reiter, nämlich mit der Feder gezeichnet und leicht colorirt. Aus dem letzteren Umstande dürfte zu schliessen sein, dass sie bestimmt war (wie auch die Reiter) dem Kaiser vorgelegt zu werden, da die Colorirung für den Holzschnitt nicht nur unnöthig, sondern eher störend gewesen wäre. Es scheint, dass der Kaiser einige Veränderungen wünschte, wenigstens zeigt der Holzschnitt einige solche gegen die Zeichnung. Dem Triumphwagen sollten nach Dürer's Plane Reiter mit Trophäen aus Waffen der verschiedenen Provinzen zusammengesetzt und so diese selbst symbolisirend, vorangehen. Die leicht mit der Feder skizzirten Entwürfe dazu befinden sich in der erzherzoglich Albrecht'schen Sammlung und unsere vier Trophäenträger erweisen sich nur als Ausführung derselben mit geringen Veränderungen; ersteren ist auch die nähere Bezeichnung beigeschrieben, sie sind ebenfalls vom Jahre 1518.

Der erste Reiter trägt ein rothes Kleid mit geschlitzten Puffärmeln, ein blaues Überkleid mit herabhängenden Ärmeln, Pelzkragen und Pelzverbrämung, auf dem Kopfe ein blaues Barett mit rother Mütze. Die Trophäe besteht aus einem geschlossenen Helm mit grossen Straussenfedern, langem Waffenrock mit weiten Ärmeln, Bogen, Köcher, Hellebarte und Schwert, das Pferd ist mit einer Kaperation von Gold mit blauen Fransen geschmückt. Auf der Skizze ist dies als „die franzosisch troffea" von Dürer bezeichnet.

Der zweite hat einen gelben, faltenreichen Leibrock mit schwarzer Verbrämung über einem violetten Kleide, die Kaperation des Pferdes ist mit Schellen und Quasten versehen, die Trophäe aus einer Schallern mit Hahnenfederbusch und Bart, Panzerhemd, Muskete, Beidenhänder, langem Spiess und der böhmischen Setztartsche (Pavesen) zusammengesetzt. Es ist zufolge der Aufschrift der Skizze, gegen welche unsere Zeichnung manche Verbesserung zeigt „die pemisch troffea".

Der dritte Reiter ist mit einem violetten Kleide mit sehr weiten Ärmeln und reicher Verbrämung von grauem Pelzwerk angethan, das Barett trägt er an einem Bande auf dem Rücken, die schwarze Pferdedecke mit goldenem Riemwerk zeigt ein bekröntes Herz in Flammen, die aus Wolken hervorbrechen. Die Trophäe besteht aus einem rothen Kleide mit Litzen und langen Hängeärmeln, rothem Filzhut mit weissem Federbusch, Bogen, Köcher, ungarischem Säbel und Schild; es ist „die ungrisch troffea".

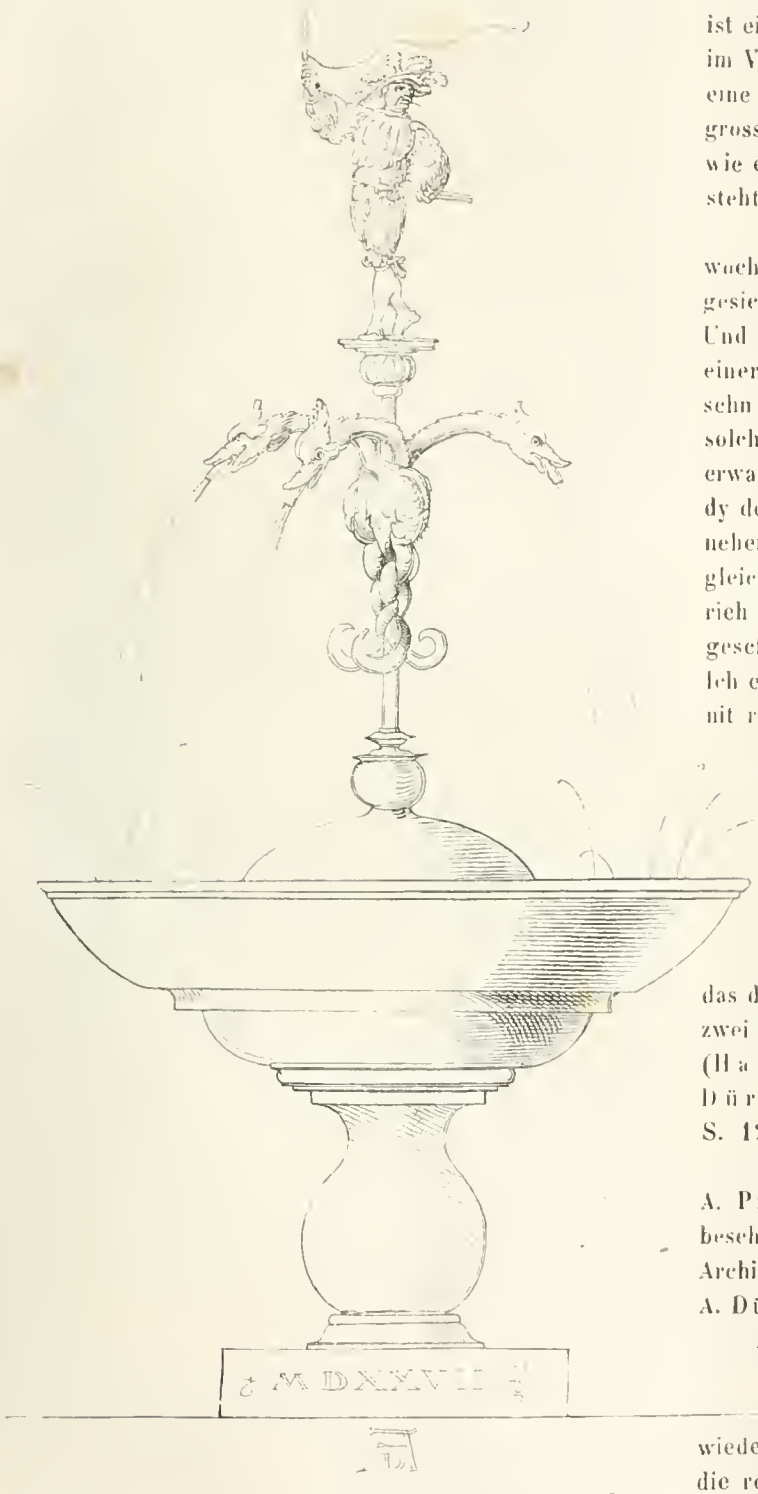
Der vierte endlich trägt einen langen Mantel von Goldbrocat mit Hermelinkragen und Futter, ein violettes Barett, das Pferd eine purpurne Kaperation von einem Goldnetz mit Schellen überzogen. Die Trophäe bildet eine abgebrochene Turnierlanze, eine Art Kugelhelm mit rundem aufgeschlagenem Visier und einem herrlich gezeichneten goldenen Drachen als Helmschmuck, ferner ein violetter enger Waffenrock mit kurzen faltigen Schossen, eine Rundell aus bunten Stoffen mit goldenen Buckeln, Dolch und Schwert. Diese Trophäe ist auf der Skizze als „die welsch troffea" bezeichnet.

Die Ausführung dieser vier Zeichnungen ist von höchster Meisterschaft, die Sicherheit der Federführung wahrhaft bewunderungswürdig. Besonders lebendig sind die Pferde, von grosser Abwechslung in der Stellung; die Reiter sitzen auf ihnen, als wären sie angewachsen. Kraft und Schwung sind hier vereint.

10. Zeichnung zu einem Wasserwerk, nämlich ein auf einem Baumstrunk sitzender Mann mit einer Gans im Arme, die aufgerichtet einen Wasserstrahl in die Höhe sprudelt; aus dem Munde des Mannes geht ein Strahl abwärts in eine den Baum umgebende, auf knorrigem Blattwerk ruhende Muschel, aus den Augen und von einem auf dem Strunke sitzenden Frosche gehen Wasserstrahlen seitwärts. Der Mann trägt ein blaues Wamms, Bundschuhe und eine Art Turban mit gezaddelten Enden der Tücher. Das Motiv erinnert an den von Pankraz Labenwolf, einem Schüler P. Vischers, um 1530 gegossenen Gänsebrunnen in Nürnberg. Die Zeichnung ist derb und kräftig mit der Feder ausgeführt und leicht colorirt, 15 Zoll hoch, 7½ Zoll breit. Das Wasserzeichen des Papiers ist der Ochsenkopf, das Fabrikszeichen des von der Familie Holbain (den Erfindern des Leinenpapieres im Anfang des XIV. Jahrhunderts) und deren Nachfolgern verfertigten Leinenpapieres. Dürer bediente sich desselben zu den Abdrücken seiner Kupferstiche in der früheren Zeit bis c. 1510; später, seit 1513 hört es bei den grösseren Blättern ganz auf. (Hausmann, a. a. O. S. 4.) Diese interessante Zeichnung ist ebenfalls ein Geschenk des Rentmeisters A. Pfaundler in Innsbruck.

11. Zeichnung zu einem Brunnen. Über der auf einem geschweiften Fusse ruhenden Schale erhebt sich eine Stange, um welche drei flügellose Drachen gewunden sind, die Wasser in die Schale speien; oben steht ein

Fahnenträger in Landsknechttracht (s. Fig. 2). Ein sehr geschmackvolles, zur Ausführung zu empfehlendes Motiv. Der Aufsatz ist, das Metall anzudeuten, gelb colorirt. Auf dem Sockel steht MDXXVII, darunter das Monogramm.



(Fig. 2.)

7 3/4 Zoll hoch, 3 3/4 Zoll breit. Das Papier, hinten zum Theil beschrieben, hat das Wasserzeichen des Wappenschildes mit Lilien und einem gothischen b darunter (Hausmann, Taf. I, Nr. 11), welches Dürer zu seinen Zeichnungen erst in den letzten drei Lebensjahren gebrauchte.

12. Ein Traumbild, eine höchst merkwürdige und durch die Beischrift für des frommen Meisters Denk- und Anschauungsweise sehr charakteristische Zeichnung. Es ist eine weite offene Landschaft, in der man wie im Nebel im Vordergrunde Bäume und Buschwerk, im Mittelgrunde eine grosse Stadt an einem See sieht; vom Himmel fallen grosse Wassermassen herab, von denen eine, die grösste, wie ein ungeheurer Berg aufgethürmt erscheint. Darunter steht von Dürer's Hand geschrieben:

„Im 1525 Jor nach dem pfinxstag zwischen dem Mitwoch und pfintzdag in der Nacht im schlaff hab ich dis gesicht gesehen wy fill grosser Wassern vom himell fillen Und das erst traff das erthrich ungefer 4 Meill fon mir mit einer solchen grausamkeitt mit einem über grossen rauschn und zersprüzen und ertrenckett das gannz lant. In solchem erschrack Ich so gar schwerlich das ich doran erwachett e dann dy andern wasser filn. Und dy wasser dy do filn dy warn fast gros und der fill ettliche weit etliche neher und sy kamen so hoch herab das sy im gedanken gleich langsam filn, aber do das erst wasser das das ertrich traff schir herbey kam do fill es mit einer solchen geschwindikeit wut und brausen das Ich also erschrack do Ich erwacht das mir all mein leichnam zitrett und ich lang nit recht zu mir selbs kam. Aber do ich am morgen auffstund molet ich sy oben wy ichs gesehen hett. Got wende alle ding zu besten.

Albrecht Dürer".

Das Bild ist 11 1/2 Zoll breit, 4 1/2 Zoll hoch und obwohl sammt der Schrift nur 8 1/4 Zoll hoch, doch auf einem ganzen unbeschnittenen Bogen, der 16 1/2 Zoll hoch ist. Das Wasserzeichen ist das des bekrönten Schildes, in welchem ein bekröntes I von zwei Lilien beseitet, an dem unten ein gothisches b hängt (Hausmann Nr. 11). Dieses Papieres bediente sich Dürer zu seinen Zeichnungen (nach Hausmann S. 129) erst seit dem Jahre 1525.

Diese Zeichnung, ebenfalls ein Geschenk des Herrn A. Pfaundler, wurde öfter, obwohl meist mangelhaft beschrieben: Curiositäten IV (1815), S. 359. Hormayr's Archiv 1821, Seite 100. Heller, Leben und Werke A. Dürer's II, 1, S. 45.

Ein anderer Band der Sammlung mit der Aufschrift: „Architectura, Gepew sachen" enthält zwei architektonische Zeichnungen von Dürer, welche wieder die grosse Vielseitigkeit, den feinen Geschmack, die reiche Phantasie des Meisters bekunden. Beide zeigen den ausgebildeten, blühenden Renaissancestyl, gehören daher, wie auch aus der Freiheit der Behandlung hervorgeht, wohl in die letzteren Lebensjahre Dürers. Sie sind mit der Feder leicht und sicher mit seltener Anwendung des Lineals gezeichnet und etwas getuscht.

Die eine scheint ein Entwurf zu einem Beichtstuhle zu sein. Die mittlere Abtheilung hat vortretende Wände, die vorne mit Pilastern korinthischer Ordnung geschmückt sind und einen Bogen tragen, der aussen zwei Genien mit einem Fruchtgewinde und prachtvolle Arabesken zur Bekrönung hat; die Seitentheile sind oben halbrund, Sockel und Friese zeigen phantasievolle, schöne Ornamente, die in Relief oder eingelegter Arbeit auszuführen wären. Das Ganze zeigt sehr schöne Verhältnisse und baut sich lebendig und organisch auf. Unten das Monogramm. 11 Zoll hoch, 7 Zoll breit.

Das zweite Blatt ist wahrscheinlich ein Entwurf zu einem in Relief (als Füllung) oder in Boisérie auszuführendem Architecturstücke. Zwei mit Blattwerk und phantastischen Köpfen verzierte Säulen tragen eine Gallerie, die in der Mitte einen sechseckigen, erkerartigen Ausbau mit Fenstern und geschweiftem Dache hat, zur Seite Thüren, oberhalb ein Flachbogen auf Consolen, alles perspectivisch gezeichnet. Unter der Gallerie ein Portal im korinthischen Style, zu beiden Seiten Fenster und Genien mit Wappenschilden und Lanzen. Oben ist das Ganze horizontal abgeschlossen mit Zinnen, auf denen Kuppeln und Kugeln angebracht sind. Ein grosser Reichthum von Ornamenten, unter denen eine phantastische Delphingestalt eine grosse Rolle spielt, von Blumengehängen, Genien und die vielfachen Gliederungen aller Gesimse bezeugen die grosse Leichtigkeit und den edlen Geschmack, die an Dürer's ornamentalen Zeichnungen so bewunderungswürdig sind. Obwohl im reinen Renaissancestyle gehalten, verrathen doch manche Einzelheiten, wie die Pfennigscheiben der Fenster, der Erker der Gallerie u. s. w. den deutschen Künstler. Von den Wappenschildern der Genien enthält der eine Dürer's Monogramm, der andere zwei gekreuzte Schwerter, wie sie Kursachsen wegen des Erzmarschallamtes des römischen Reiches im Wappen führte. Sonach scheint die Zeichnung für einen sächsischen Fürsten bestimmt gewesen zu sein. Höhe 15½ Zoll, Breite 10 Zoll.

Ehemals besass die Ambraser-Sammlung noch ein sehr berühmtes und kostbares Werk von Dürer, nämlich ein gravirtes Metallplättchen mit der Darstellung des Crucifixes, bei demselben Johannes, die trauernden Frauen und der Hauptmann, welches in den Knopf eines Schwertes Kaisers Maximilians eingesetzt war. Von diesem Plättchen existiren auch Abdrücke, die unter dem Namen des Degenknopfes Kaisers Maximilians bekannt sind[1]). Bei dem Abdrucke, der sich im Städel'schen Institute zu Frankfurt befindet, liegt ein Zettel, auf dem ein gewisser Daniel Specklin i. J. 1556 bezeugt, das Crucifix sei auf einer goldenen Platte gestochen und diese am Knopfe eines Schwertes Kaisers Maximilians angebracht, und er habe dieses selbst zu Innsbruck gesehen. Es ist aber wahrscheinlich, dass das Plättchen nicht von Gold, sondern nur vergoldet gewesen und die Striche nach Art der Niellen mit Schwarz ausgefüllt waren, denn sonst würde die Gravirung keinen Effect gemacht haben. Für den Druck war es nicht bestimmt, es beweist dies schon die Schrift am Kreuze, die in den Abdrücken verkehrt erscheint.

Die Sammlung bewahrt noch das Schwert des Kaisers, welches mit diesem Chef d'oeuvre Dürer's geschmückt war[1]); auf der Klinge ist der einköpfige Adler und das Wappen des Erzherzogthumes Österreich in golddamascirter Arbeit angebracht; das Plattnerzeichen (ein bekröntes *h*) kommt auch auf dem Turnierharnische des Kaisers vor. Der lange, mit Horn bekleidete Griff mit vergoldeten, am Rande lilienartig ausgehackten Beschlägen hat am Ende einen beiderseits flachen, fünfeckigen Knopf, der auf jeder Seite mit einer runden Einsenkung von 1 Zoll 4¼ Linien Durchm. versehen ist. In einer derselben befindet sich ein ungemein zierlich gravirtes Silberplättchen mit einem quadrirten Schilde, der die Wappen der vier Nürnberger Patricierfamilien: Reinsperg, Welser, Stromer, Ammon enthält; die Farben sind emaillirt. In der Vertiefung der anderen Seite ist ein ganz ordinäres Silberblech mit dem Osterlamm in gepresster Arbeit, wie sie bei Wallfahrtskirchen und in den bei hohen Festen errichteten Buden nach Dutzenden verkauft werden, ganz unvollkommen und ohne zu passen eingefügt. Der erste Blick zeigt, dass dieses Blech nicht ursprünglich hieher gehört, sondern später für ein herausgenommenes Plättchen, das ohne Zweifel dem auf der Rückseite entsprechend schön gearbeitet war, eingesetzt wurde. Nun hat die Einsenkung genau die Grösse des oben erwähnten Stiches von Dürer und es ist wohl kaum zu bezweifeln, dass hier das niellirte Originalplättchen eingesetzt war. Will erzählt in seinen Nürnberger Münz-Belustigungen (IV, S. 406), dass es sich auf Maximilians Schwert zu Ambras befunden habe, später aber seiner Vortrefflichkeit wegen nach Wien gebracht worden sei. Zufolge der Wappen dürfte das Schwert ein Geschenk der Nürnberger Rathsherren an den Kaiser gewesen sein, welches sie von dem grössten Künstler ausschmücken liessen.

Zwei runde, flache Büchsen von Holz mit Reliefarbeit, 8 Zoll im Durchmesser, werden ebenfalls Dürer zugeschrieben, sind aber, obwohl vortrefflich gearbeitet, kaum von seiner Hand. Auf dem Deckel sind die Köpfe des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen und seiner Geliebten Anna, Caspar Dornle's Stieftochter, im Dreiviertel-

[1]) Bartsch, Peintre Graveur Nr. 23. V. Derschau und Passavant halten die Copie A für das Original; ersterer gründet seine Ansicht darauf, dass diese Copie in dem Gebetbuche W. Pirkheimer's, des Freundes Dürer's, eingeklebt war, der doch wahrscheinlich das Original besass. (Heller a. a. O. S. 394).

[1]) S. meine Beschreibung der k. k. Ambraser-Sammlung I, S. 269 und „Die vorzüglichsten Rüstungen und Waffen in Photographien herausgegeben". II. Taf. XLIII

profil geschnitten (mit der Jahreszahl 1525), auf dem Boden des ersteren Kästchens ist ein Centaur, auf dem des zweiten eine Sirene in flachem Relief zu sehen, sehr lebendige Gestalten. Die Arbeit wäre Dürer's nicht unwürdig, zeigt aber doch einen andern Charakter und mehr Verwandtschaft mit dem Style Kranachs. Das Monogramm auf der Rückseite, mit der Feder geschrieben, ist offenbar später gemacht.

Eben so sind die Gravirungen des Elfenbeinschaftes einer fälschlich Kaiser Karl V. zugeschriebenen Armbrust nicht von Dürer[1]; die Verzierungen und ein Soldat, die darauf gravirt sind, haben den Charakter einer weit späteren Zeit (um 1600), die Buchstaben C. V. PLVS VLTRA, Dürer's Monogramm und die Jahreszahl 1521 sind aber offenbar von anderer Hand, roh eingeritzt, wahrscheinlich erst in neuester Zeit.

Die grosse Markthalle zu Krakau, genannt Sukiennice (Tuchhalle).

Von Dr. K. Schenkl.

Der grosse Marktplatz zu Krakau, im gewöhnlichen Leben *główny rynek* (der grosse Ring) genannt, zeichnet sich vor vielen Plätzen grösserer Städte durch seine weiten und regelmässigen Dimensionen aus. Er bildet ein fast regelmässiges Viereck, in welches mehrere Gassen unter rechtem Winkel einmünden; die einzige Grod-Gasse (Schlossgasse, *ulica grodzka*) lenkt in der südlichen Spitze desselben in der Richtung der Diagonale in den grossen 9216 Flächenklafter fassenden Raum ein.

Eine so bedeutende Fläche dies nun immer ist, so übt sie auf den Beschauer doch nicht jenen überwältigenden Eindruck, dessen man sich bei grossen Ausdehnungen im Raume bewusst wird, und zwar aus dem Grunde, weil es dem Auge nicht vergönnt ist die ganze Fläche zu übersehen. In Mitten des grossen Viereckes steht ein altergraues Gebäude von ungewöhnlichem Aussehen, das auf den ersten Blick Interesse erweckt, den Beschauer aber im Unklaren lässt, welcher Bestimmung es eigentlich gewidmet sei (Fig 1). Die Thürme an den Seiten, die Strebepfeiler, die schweren Giebelmauern möchten an die Befestigungen erinnern, die in einzelnen italienischen Städten zur Zeit der Parteikämpfe zum Schutze von Palästen und Kirchen aufgeführt wurden, wenn nicht die grossen friedlichen Thore die festliche Gestaltung der Freitreppen, die Krönungen der Giebelmauern für einen andern Zweck sprächen, wenn nicht die wie Schwalbennester an die langen Seiten angeklebten Häuser und Häuschen den Gewerbsinn vermuthen liessen, endlich — wenn nicht die um das Gebäude sich lustig herumbewegende Menge, das Gesumse der Käufer und Verkäufer dafür spräche, dass mit dem Gebäude nur ein friedlicher Zweck, nämlich nur Handel und Wandel gemeint sei.

Dies wird noch mehr klar, wenn man sich den beiden Thoren nähert, und nun in einen langen gewölbten, dabei ziemlich hohen, wenig beleuchteten Raum sieht, der eine vortreffliche malerische Perspective gewährt, und gleich den Tunnels auf den Eisenbahnen die ausser dem Gebäude gegenüber gelegenen Gegenstände in phantasmagorischer Beleuchtung verschönert erscheinen lässt.

Dass das Gebäude uralt ist, dass über demselben Jahrhunderte mit ihren gewaltigen Ereignissen weggezogen, dass diese daran geändert und geformt, verbessert und verschlechtert haben, wird beim ersten Blick zur Gewissheit, mehr noch treten die vielen Veränderungen der Gestaltung bei einer eingehenden Beobachtung an den Tag, namentlich wenn die daran gehängten kleineren Bauten erwogen werden, welche sich wie Wucherpflanzen neben demselben hinaufziehen.

Die Zahl dieser Anbauten, die ihren Bestand an das grosse Gebäude geknüpft hatten, war früher bedeutend grösser, nach und nach wurde ein Theil derselben namentlich an der Nordseite entfernt, wodurch das Hauptgebäude sehr gewonnen hat.

Dieses ehrwürdige Vermächtniss einer längst verschollenen Zeit führt seit seiner Gründung den Namen *sukiennice*, die Tuchhalle, und bildet, wenngleich seiner ursprünglichen Bestimmung entrückt, noch immer den Mittelpunkt des Volkslebens der Stadt.

Betrachtet man die Stellung des Gebäudes auf dem grossen Platze, und die parallele Richtung seiner Längen- und Breiteseiten mit den Häuserreihen, welche den Platz umgeben, so kömmt man zu dem sichern Schlusse, dass die Anlage des Platzes der Erbauung der Tuchhalle vorausging, dass diese dagegen wieder früher entstand, als das Rathhaus, welches sich auf der nordöstlichen Seite des Platzes befand.

Dieses Rathhaus, in einem ähnlichen Style gehalten wie die Tuchhalle, musste den Forderungen der Zeit weichen, seinen Standort bezeichnet nur noch der zurückgebliebene Thurm, ein Bauwerk, das an sich wenig Interessantes bietet, und den Platz keineswegs verschönert. Mit der Tuchhalle steht dieser Thurm in keiner Beziehung und liesse sich mit derselben auch in keine architektonisch organische Verbindung bringen.

Zwischen diesem Thurme und der Tuchhalle und mit dieser in Verbindung liegen die sogenannten Schusterbänke, kleine irreguläre Bauten, gegenwärtig noch ziemlich wohlerhalten; an der südwestlichen Längenseite aber befinden sich zwei Reihen gemauerter Krambuden, *bogate Kramy*, die reichen Krambuden genannt, die gegenwärtig in

[1] S. meine Rüstungen der k. k. Ambraser-Sammlung in Photographien. II. Taf. XL.

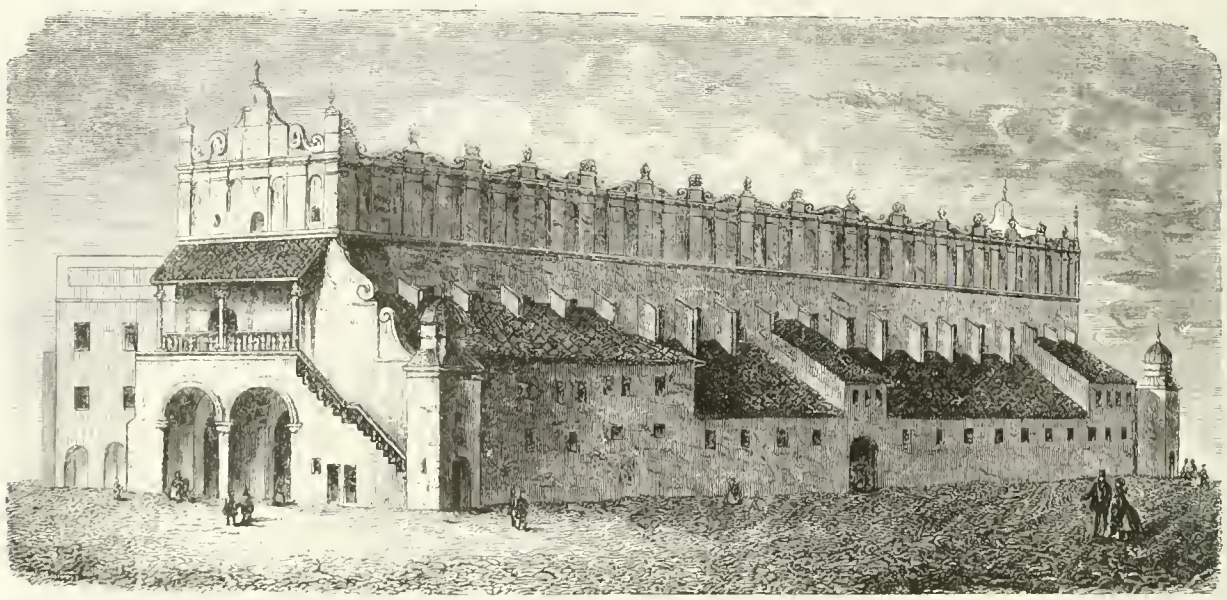
wüstem Zustande sowohl den Anblick des Hauptgebäudes als des Platzes überhaupt sehr verkümmern, und wahrscheinlich so wie die nördlich gelegenen, längst entfernt wären, wenn sich nicht an die Einlösung derselben eigene Schwierigkeiten knüpfen würden, die ihre Entfernung und damit auch die Befriedigung allgemeiner Rücksichten verhindern.

An der südöstlichen Stirnseite, mit der Tuchhalle ebenfalls in keiner Verbindung, steht noch ein zwei Geschosse hohes städtisches Gebäude, jüngerer Zeit angehörend, an welches die Militärhauptwache gelehnt ist; unweit von diesem aber befindet sich die sehr alte Kirche des heil. Adalbert, welche in ihrer gegenwärtigen Form ebenfalls bedeutend jünger ist als die Tuchhalle.

in ihrer Verlängerung die Grod-Gasse (Schlossgasse) trifft, ziemlich mit der Meridianlinie der Stadt zusammenfällt.

Ob bei dieser Anlage in Bezug auf die Stellung der Linien der Gebäude Absicht gewaltet habe, und durch die Ecken des Platzes die Himmelsgegenden bezeichnet werden wollten, oder ob hiebei blos der Zufall thätig war, lässt sich wohl nicht mit Verlässlichkeit entscheiden, merkwürdig bleibt es immer und könnte für die Absicht der Vorfahren genommen werden, ihre irdischen Angelegenheiten in ihrem Wechsel und ihrer Vergänglichkeit an die unwandelbaren ewigen Naturgesetze zu knüpfen, um gleichsam damit denselben Beständigkeit zu erringen.

Grossartige Bauten sind die Male der Geschichten eines Volkes, mehr als Pergamente gaben sie Kunde von



(Fig. 1.)

Dieses Kirchlein, von der Bevölkerung sehr hoch gehalten, gewährt mit den dasselbe umgebenden hohen Pappeln einen freundlichen Anblick.

An die nördliche Ecke der Tuchhalle stösst ein stockhohes, durch nichts bemerkenswerthes, auch schon baufälliges Haus, die *Syndikówka* genannt, welches in früheren Zeiten wahrscheinlich jene Beamten zu beherbergen hatte, denen die Überwachung des Marktverkehres zustand.

Damit dürfte die Umgebung des hier zu besprechenden alten Bauwerkes bezeichnet sein; sie ist mit Ausnahme der erwähnten Kirche jedenfalls von der Art, dass man sie wegwünschen möchte, damit die gewaltigen Dimensionen des Baues und dessen Eigenthümlichkeit besser hervortreten könnten.

Obgleich nicht zur Sache gehörig, mag doch hier noch bemerkt werden, dass die Diagonale des Platzes, welche

den Sitten, den Bestrebungen, dem Wirken, der Bildung des Zeitalters, welches sie entstehen sah und dem Beschauer, welcher diese gemauerte Schrift sich zu lesen bemüht, drängt sich unwillkürlich der Wunsch auf, ausser dem allgemeinen geschichtlichen Umrisse, der dadurch angeregt wird, auch die Namen derjenigen kennen zu lernen, welche als die Schöpfer des Werkes bezeichnet werden können, und sich selbst damit ein Denkmal gesetzt haben.

Leider ist der Ursprung des ehrwürdigen Gebäudes in ein Dunkel gehüllt, welches polnische Geschichtsforscher bis jetzt noch nicht erhellt haben, und nur allgemeine Nachrichten sind es, die der Beschauende sich über die graue Zeit des Entstehens verschaffen kann.

So viel bis jetzt bekannt geworden, hat König Boleslaus der Schamhafte *(pudicus)* im Jahre 1257 der Stadt

Krakau ein Privilegium, betreffend das Recht der Ausübung des Verkaufes von Waaren an bestimmten Orten, verliehen, in welchem er sich einen Zins von dem Erträgnisse dieses Handels vorbehielt [1]). Zu diesem Zwecke liess er ein Gebäude aufführen, welches er in dem Privilegium *„Cammera, ubi panni venduntur"* nennt.

Dieses Gebäude war also jedenfalls eine Art Bazar, ein für den Handel bestimmter Raum, ähnlich den in deutschen Gegenden zu gleichem Zwecke bestehenden gedeckten und ungedeckten Räumen, die man an manchen Orten mit dem Namen „Schmettenhaus" bezeichnete und noch bezeichnet.

Später wurde das von Boleslaus erbaute Gebäude auch *Camera pannorum* oder *pannicidarum* genannt.

Ob dieses Gebäude inmitten des Hauptplatzes von Krakau stand, ob es in der Form dem gegenwärtig noch bestehenden Bauwerke ähnlich war, vermag die Geschichte der damaligen Zeit, die überhaupt viele Lücken hat, nicht aufzuklären.

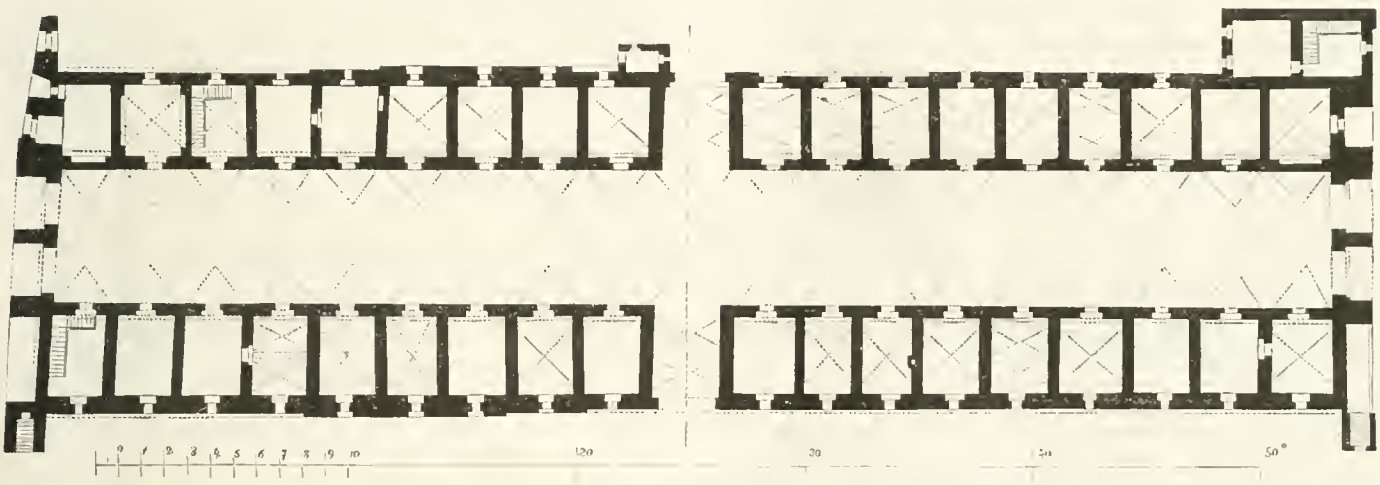
Bestimmtere Nachrichten schreiben sich aus dem XIV. Jahrhunderte her, aus jener Glanzperiode des polnischen Königreiches, in welches Kasimir der Grosse [2]) sich als der Wohlthäter seines Reiches erwies, in demselben Handel, Industrie und Kunst förderte, fremden Erzeugnissen die früher verschlossenen Thore seines Staates öffnete, fremde Bildung seinem Volke zugänglich machte, dagegen die eigenen Erzeugnisse nach Aussen verwerthete.

Unter seinem Scepter ward Krakau der Marktplatz für das russische Reich und den Orient, das Emporium des Handels für den Osten; durch ihn entstanden Fabriken im Lande selbst, deren Erzeugnisse bald mit den fremden in in Vergleich treten konnten.

Kasimir der Grosse war es, der im Jahre 1358 die Tuchhalle auf dem gegenwärtigen Standorte erbaute, und zwar als ein 180 polnische Ellen [1]) langes und 18 Ellen breites, mit einem Dache versehenes Gebäude, dessen Umfangsmauern in einiger Höhe vom Erdhorizonte mit Fenstern zur Beleuchtung versehen waren.

Dieses Gebäude in seiner ursprünglichen Einfachheit mochte wohl nicht dem gegenwärtigen Baue gleichen, kaum dürfte es einen architektonischen Werth haben, doch entsprach es seiner Bestimmung, dem Handelsverkehre in Tüchern, Teppichen und anderen Stoffen ein schützendes Obdach zu bieten.

41 Jahre später, erst im Jahre 1399 entstanden die neben der Tuchhalle liegenden Krambuden, die „Reichen" *(bogate kramy)* genannt, und zwar durch die Königin Hedwig *(Jadwiga)*, welche nach dem Tode ihres Vaters, des Königs Ludwig von Ungarn und Polen, zur Königin erwählt wurde und sich an Jagello, den Herzog von Lithauen vermählte.



(Fig. 2.)

Hedwig war eine hochherzige Frau, bemüht nach allen Seiten Gutes zu wirken und zu vollenden, was ihr Vorgänger Kasimir begonnen hatte.

Im Jahre 1557 unter der Regierung des Königs Sigismund August erlag das Werk Kasimir, das nahe zwei Jahrhunderte den Bewohnern von Krakau gedient, dem Feuer.

Einige geschichtliche Nachrichten sagen, die Ruine wäre mit einer Mauer umgeben, und der weitere Ausbau hinausgeschoben worden; wahrscheinlicher ist die Annahme, dass statt des abgebrannten gothischen Daches die gegenwärtigen Giebelmauern aufgeführt wurden, um die dem Feuer widerstandenen Reste schnell eindecken und schützen zu können.

Der wüste Zustand des Gebäudes mag nicht lange belassen worden sein, denn alle geschichtlichen Überliefe-

[1]) Siehe die schätzbare Schrift von Ambrosius Grabowski; Beschreibung der Stadt Krakau und Umgebung, so wie auch das den gleichen Gegenstand behandelnde Buch von Jos. Maczinski.

[2]) Er wurde im Jahre 1333 König nach Wladislaw Lokietek seinem Vater, der Gross- und Klein-Polen im Jahre 1320 zu einem Reiche vereinigte.

[1]) Die alte polnische Elle ist gleich 1·805 Wiener Fuss, die Länge des Gebäudes betrug somit 54, die Breite 5·4 Wiener Klafter.

rungen stimmen darin überein, dass noch im XVI. Jahrhundert wieder Thatkraft, Aufschwung im Handel und der Sinn für Verbesserungen in dem hart geprüften Lande eingezogen wären.

Der gewachsenen Baulust verdankte diese Periode das jetzt wieder abgetragene Rathhaus in Krakau, das Rathhaus am Kazimirz, jenes zu Tarnow und zu Sandomir, einer Stadt am linken Weichselufer, endlich mehrere noch erhaltene Gebäude in Krakau und dem alten Jaroslau am San.

Es scheint als hätten italienische Baumeister in dieser Epoche in Polen günstige Aufnahme gefunden, und der dort gebräuchlichen Bauweise frèmde Formen angepasst.

Zu dieser Annahme muss jedenfalls die Betrachtung der arcadenähnlich decorirten Giebelmauern führen, welche sich auf der Tuchhalle, dann auf den Rathhäusern zu Tarnow und Sandomir befinden und zu dem stattlichen Ansehen der Gebäude viel beitragen.

Wenn auch nicht in der Reinheit und edleren Form, wie sie in den südlichen Städten vorkommen, sind sie doch Zeichen des Styles wie er zu Zeiten Skamozzi's beliebt war.

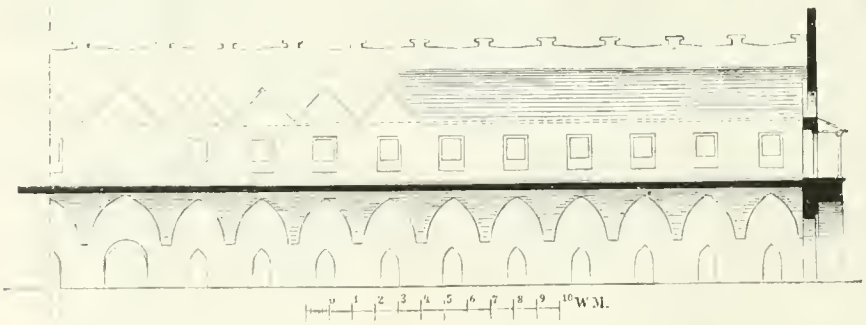
Zusammenbrechen des hohen gothischen Dachstuhles sehr gelitten haben mussten.

Die Ansicht, dass diese Strebepfeiler schon dem ursprünglichen Baue angehörten, scheint sich durch eine genaue Untersuchung des Mauerwerkes der Pfeiler und der durch sie gestützten Mauern zu bewahrheiten, da dasselbe sich ziemlich ähnlich, auch der Verband ein innigerer ist, als er sonst bei Zubauten angetroffen wird, wo die späteren Setzungen des neueren Mauerwerkes immer mit Trennungen von dem älteren verbunden sind.

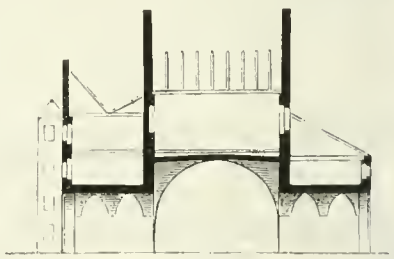
Wie dem auch sei, jedenfalls sind die gegenwärtigen kleinen und grösseren Gewölbe, die sich an die langen Seiten der Tuchhalle anreihen, erst zur Zeit der Restauration entstanden, so wie auch die Kellerräume, die sich unter denselben befinden, erst zu jener Zeit gebaut worden sind.

Für die Grösse dieser Gewölbe waren die Abstände der Pfeiler maassgehend.

Die grosse Halle mag früher besser als jetzt beleuchtet gewesen sein, da die früheren Fenster tiefer als die gegenwärtigen standen, welche erst angelegt wurden als



(Fig. 3.)



(Fig. 4.)

Man wird daher nicht weit fehlen, wenn man die gegenwärtige Gestaltung der *sukiennice* dem Ende des XVI. Jahrhunderts zuschreibt.

Schwieriger dürfte sein zu ermitteln, was von dem gegenwärtigen Gebäude noch dem ursprünglichen Baue zugehört, da ein Zeitraum von nahe 400 Jahren allerdings geeignet ist, die hier geltenden Kennzeichen undeutlich und unsicher zu machen. Zum Zweck der Erläuterung geben wir den Grundriss, dann einen Längen- und Querschnitt des Gebäudes (Fig. 2, 3, 4.)

Mit ziemlicher Verlässlichkeit dürfte angenommen werden können, dass der Stock des Gebäudes ganz aus den Zeiten Kasimirs herrührt, ja dass die Mauern des Erdgeschosses zum grössten Theile noch dieselben sind.

Eine andere Frage ist es, ob die Strebepfeiler, welche die langen Mauern stützen, noch vor dem Brande aufgeführt worden sind, oder ob dies erst bei der Restauration geschah, namentlich um die Einwölbung und die Aufführung der Giebelmauern möglich zu machen, da nicht zu bezweifeln, dass die Seitenmauern bei dem Brande und dem

der grosse Raum mit einem Tonnengewölbe überdeckt wurde, und sich die Nothwendigkeit ergab denselben, nachdem die angebauten Gewölbe alle Beleuchtung entzogen, von der Seite wenigstens indirect zu erhellen.

Die beiden neben einander stehenden gothischen Thorbogen, welche mit eisernen Gittern geschlossen werden konnten, die aber nicht mehr dieselben sind, gehören dem ersten Baue an, und bezeugen deutlich, dass das Gebäude zu Kasimir des Grossen Zeiten gothische Formen trug, die schlanken Rundbogen, die vor dieselben hingestellt wurden, sind so wie die Thore der Seiteneingänge das Werk der Restauration, erstere sind unzweifelhaft mit der Bestimmung verknüpft, die Bildung der Freitreppen zu begünstigen, welche an den beiden Stirnseiten angebracht wurden, um eine Communication mit dem ersten Stockwerke zu vermitteln.

Die Eingänge zu den Freitreppen bezeichnen Thürmchen, die an sich keinen besonderen Styl zur Schau tragen, jedoch dem Gebäude zur Zierde gereichen und ihm den Charakter einer gewissen Festigkeit verleihen.

Das erste Geschoss ober der gewölbten Halle ist in insoferne als unausgebaut zu betrachten, als es keine eigene, von der Bedachung scheidende Decke besitzt. Die Bedachung wird theils von einigen Satteldächern, theils von zwei Pultdächern gebildet, die auf den beiden langen Giebelmauern aufliegen und in der Mitte des Raumes in einer Rinne zusammenlaufen.

Diese Construction ist leider wenig geeignet die Erhaltung des Gebäudes zu befördern, da bei Regengüssen, bei Thauwetter die schmalen Rinnen gewöhnlich nicht im Stande sind, die Menge des Wassers schnell abzuleiten, wodurch das Eindringen der Feuchtigkeit begünstigt wird.

Der Bau ist übrigens noch in solchem dauerhaften Stande, dass eine Hauptreparatur oder vielmehr ein theilweiser Umbau daraus ein Jahrhunderten trotzendes monumentales Werk schaffen kann, welches dann nicht allein dem Archäologen, dem Architekten zu wahrer Befriedigung, sondern auch der Stadt zur Zierde gereichen würde. Eine Bedingniss solcher Neugestaltung, bei welcher übrigens dem alterthümlichen ehrwürdigen Charakter auch nicht das Mindeste geraubt werden darf, bei welcher somit jede frivole Neuerung in der Ausstattung fern bleiben muss, wird jedoch sein, dass die unschönen Krambuden der Südseite, so wie auch die nördlich gelegenen Gebäude der Schusterbänke entfernt, die hässlichen Anbauten abgetragen werden und somit der alte edle Kern blossgelegt wird.

Die an beiden Seiten angebauten Gewölbe, an welche sich die Bevölkerung einmal gewöhnt hat, und mit welchen sich gegenwärtig kostspielige Interessen verknüpft haben, dürften dabei nicht unbeachtet bleiben, und in den Restaurationsbau einbezogen werden.

Die Architectur, welcher das Gebäude eigentlich angehört, ist der Backsteinbau; als solcher wurde es, wenn auch, wie bei allen alten Gebäuden Krakau's, der in der Nähe brechende Kalkstein eingemengt ist, schon bei der ersten Anlage ausgeführt, und nach dem Brande erneuert, als Backsteinbau müsste auch die Restauration behandelt werden, ein fremdartiges Element dabei hineinpflanzen, hiesse dem Ganzen schaden.

Das Materiale, aus welchem der Bau früher und später geführt wurde, ist sehr gut, und wiedersteht kräftig dem Zahn der Zeit, dessen Schärfe sich namentlich an den Krönungen und Gesimsen der umlaufenden Giebelmauern versucht hat, ohne sie jedoch, ungeachtet lange zur Erhaltung des Gebäudes nichts geschehen ist, unscheinlich machen zu können.

Auch die aus Sandstein gearbeiteten Vasen und Löwenköpfe oder Masken, welche auf den Aufsätzen der Pilaster abwechseln, haben sehr gelitten, vielleicht mehr als die blos aus Ziegeln geformten liegenden Schnecken zwischen den Aufsätzen.

Der zum Baue verwendete Mörtel scheint vortrefflich zu sein, er hat sich mit den Ziegeln förmlich zu einem Stücke verbunden.

Unter den an die lange Halle anstossenden Räumen, die gegenwärtig als Kaufgewölbe, Waarenlager, Schenken etc. verwendet werden, sind einige mit sehr kunstvollen Gewölbungen und schön construirten Gewölbrippen versehen, manche entbehren der Gewölbung oder sind blos mit Sturzböden gedeckt. Über mehreren dieser Räume befindet sich ein Obergeschoss, zu welchen man dann über leichte Holztreppen aus dem Erdgeschosse gelangt, so dass der darunter befindliche Keller, das Erdgeschoss mit dem Obergeschosse ein für sich bestehendes Ganze bildet. Fast jede solche Abtheilung hat ihren eigenen Eigenthümer. Diese Eigenthümlichkeit erbt sich seit langen Jahren fort.

Man möchte daher annehmen, dass diese Gewölbe durch die vermöglicheren Bürger entstanden sind, denen die Stadt gestattete, sich an die Halle anzubauen, was dann jeder einzelne nach seinen Mitteln und nach dem ihn zugewiesenen Raume that.

Sechs Jahrhunderte sind nun verflossen, seit der hocherzige König den ersten Stein zu diesem Baue legen liess, der sein Andenken mehr im Munde des Volkes erhielt, als das schöne Monument im Dome des Wawel.

Welche Stürme sind seit dieser langen Zeit über der alten Königsstadt weggezogen, welche Unglücksfälle haben sie betroffen, wie oft hat Krieg und Brand mit Zerstörung gedroht; die schirmende Hand der Vorsehung waltete gnädig ober den Zinnen dieses Friedenswerkes, und liess es bestehen als ein Denkmal der Geschichte. Und wahrlich ein Denkmal friedlicher Erinnerung ist es, ein Denkmal bürgerlicher Ordnung und Gewerbfleisses.

Vor nicht sehr langer Zeit diente es auch zu Feierlichkeiten, wie namentlich bei der Huldigung im Jahre 1796, als Krakau zum ersten Male der Krone Österreichs einverleibt wurde. Die weite Halle glänzte damals im Strahle zahlloser Lichter und eine geschmückte, freudig bewegte Menge tummelte sich in demselben bei den Klängen landesüblicher Weisen.

Welch' einen Anblick mag dieser Raum, gefüllt mit 6 bis 7000 Menschen, gewährt haben!

Man nennt den Marcusplatz von Venedig den Saal der Lagunenstadt, wahrlich die *Sukiennice* auf dem grossen schönen Platze Krakau's können nicht minder der Saal der Stadt genannt werden, und stehen an alterthümlichem historischem Interesse vielen Bauten italienischer Städte, von denen man so viel zu sagen weiss, nicht nach.

Dass bis jetzt von diesem so interessanten Gebäude so selten die Rede war, hat wohl nur darin seinen Grund, dass Krakau weniger auf der belebten Route der Touristen lag, und daher ungeachtet seiner alten Pracht, seiner Kunstwerke, seiner hoch interessanten Bauwerke weniger besucht wurde.

Als Erinnerung an die letzten Festlichkeiten, die in der Tuchhalle abgehalten wurden, hängen noch in der Halle eine Anzahl hölzerner Luster in der Gestalt vier-

armiger Anker, mögen sie ein Hoffnungszeichen sein, dass das Gebäude nun unter dem segenreich waltenden Scepter des österreichischen Kaiserhauses, welchem die Stadt schon so viele Verbesserungen verdankt, in seiner alten Pracht wieder neu erstehen werde.

Zum Schlusse möge noch einer Legende erwähnt sein, die sich an die *Sukiennice* knüpft, und bis zum heutigem Tage im Munde des Volkes lebt. Als der ritterliche Sobieski zum Entsatze Wiens mit seinen Mannen gegen den Feind der Christenheit gezogen war, hatte sich eines Tages eine Procession vom Schlosse gegen die Marienkirche in Bewegung gesetzt, an welcher die Gemahlin des Königs selbst Theil nahm. Fromme Gesänge und Gebete sollten den Waffen der Polen Sieg erflehen.

Da zeigte sich plötzlich wie ein Zeichen der Gewährung ein weisser Schwan, welcher die Procession umkreiste, dann ihr vorausflog und sich auf einer der Urnen der *Sukiennice* niederliess. Nach dem Volksglauben sitzt er noch heut an jener Stelle.

Von Ferne gesehen, ähnelt eine der Urnen wirklich einem sitzenden Vogel, und glänzt weiss im Sonnenlichte, während alle anderen vom Alter geschwärzt sind.

Eine andere Volkstradition erzählt: die alte, rostige Klinge, welche sich nächst dem Seitenthore zu den reichen Krambuden befindet, wäre dasselbe Messer, mit welchem der Erbauer des niedrigen Thurmes der Marienkirche seinen Bruder, den Erbauer des grösseren Thurmes, ermordet habe.

Die Architekten und Bildhauer Breslaus vor der Einführung der Reformation.

Von Alwin Schulz.

Mit der urkundlichen Feststellung der Geschichte der Breslauer Malerzunft beschäftigt, begegneten mir in den Stadtbüchern öfters die Namen von Steinmetzen und Maurern, die ich notirte, um falls sich in Kirchenrechnungen etc. diese Namen vorfinden sollten, ich nähere Anhaltspunkte für die Geschichte dieser Meister vorfände. Diese Notizen sind zu einem ziemlich voluminösen Verzeichnisse angewachsen; meist finden wir nur Namen, einige Male aber ist es mir gelungen auch Werke der Meister aufzufinden und durch Contracte und Rechnungen die Autorschaft derselben sicher zu stellen.

Diese Namen habe ich in den folgenden Katalog zusammengestellt. Über die künstlerische Fähigkeit derselben können wir nur in den seltensten Fällen urtheilen, da die in den Stadtbüchern erhaltenen Nachrichten sich nur auf geschäftliche Verhältnisse, Börgschaften, Erbzinsen, Cessionen, Testamente, Verkäufe etc. beziehen. Benützt habe ich alle die Stadtbücher, welche von dem Jahre 1523 abgefasst sind; nebst ihren resp. Katalognummern hat Dr. Paul Laband in der Abhandlung „Die Breslauer Stadt- und Gerichtsbücher“ (Zeitschr. f. Gesch. und Alterth. Schlesiens IV, pag. 1 ff.) dieselben eingehend beschrieben.

Aus dem Katalog wird auch hervorgehen, wie schwankend die Bezeichnungen der Maurer und Steinmetzen damals noch war. Beide jetzt geschiedenen Gewerke waren damals noch vereint und ein und derselbe Meister wird bald mit dem einen, bald mit dem andern Namen belegt.

Anführen will ich noch ein Statut, meines Wissens das erste, welches sich mit den Baugewerken beschäftigt. Es werden in demselben die Gesellenlöhne bestimmt (1492—1493. Liber Magnus I, fol. 94[b]) und zwar erhält der Gesell im Sommer (d. h. von Georgi bis Michaelis)

ohne Kost täglich 3 Gr. 4 Hell., wöchentl. 20 Gr.
mit „ „ 2 „ 4 „ „ 14 „

Ruhezeit hatte er eine halbe Stunde Vor- und Nachmittags, eine Stunde zu Mittag.

Die Löhne betragen im Winter:

mit Kost pr. Woche 10 Gr.
ohne „ „ „ 14 „

Dagegen darf zur Mittagszeit eine Stunde gefeiert werden.

Auf 5 Gesellen darf der Meister einen Jungen halten.

Katalog der Maurer und Steinmetzen.

Jacobus. 1208. 1218.

Vielleicht der Architekt des Trebnitzer Klosters. In der Stiftungsurkunde von 1208, schenkte ihm Heinrich der Bärtige, der Gemahl der h. Hedwig, eine Strecke Landes: „Reliquam extra vivulum dedi *Magistro Jacobo Lapicidae*“ (Sommersberg. Script. r. Siles. II, p. 821), cf. die wiederholte Stiftungsurkunde von 1218 (Somm. II, p. 1218).

Martinus.

1299. Item lapicidis datum est de eadem pecunia magistro *Martino et* magistro *Alberico* 51 me. de valva Olaviensi et de Consistorio (Rathhaus) (Henricus Pauper ed. C. Grünhagen. Breslau 1860. — Cod. dipl. Siles. III, p. 3).

1301. Item lapicidis 18 mare. et 9 quart. magistro *Martino* et aliis tres mare. alb. (Henr. Paup. p. 6).

1302. Item magistro *Martino lapicida* 5 me. (Henr. Paup. p. 8).

Albericus.

cf. Martinus. 1299.

Laurentius.

1299. Laurentio muratori. (Henr. Paup. p. 3).

1301. Item Laurentio muratori. 3 mare. 7 Skot. (H. P. p. 6).

Niclas von Bork, der mwirer.

1345. Lib. Sign. I, Fol. 13[b]; 1346. Lib. Sign. I, Fol. 31[a]; 1347. — ibid. Fol. 70[b]; 1348. ibid. Fol. 72[a], Fol. 90[b].

1349. ibid. Fol. 113[b].

Der mwirer von Halle.

1346. Claus vnde peter des mwirers von Halle (one) (L. Sign. I, Fol. 35[b]).

Hannos der rote mwirer.

1346. Lib. Sig. I, 43[b]; 1349. ibid. Fol. 114[b]; 1348. ibid. Fol. 88[b]; 1350. — ibid. Fol. 144[b].

Peter der mwlrer.

1346. Anna di meyster peters des mwirers eliesæ husvrow gewest ist. . . Lib. Sign. I, Fol. 43^{b}.

Niclos von dem heiligen geiste der mwlrer.

1347. Lib. Sign. I, Fol. 49^{a}; 1358. Lib. Sign. II, Fol. 35^{b}, 37^{a} 1361. ibid. Fol. 117^{b}.

Heymusch mwlrer in der Nwinzstat.

1347. Lib. Sign. I, Fol. 54^{a}; 1349. ibid. Fol. 101^{a}; 112^{b}, 114^{b}.

1350. — ibd. Fol. 136^{a}.

Guntner mwlrer.

1355. Lib. Sign. I, Fol. 281^{b}; 1360. Lib. Sign. II, Fol. 104; 1361. ibid. Fol 124^{b}, 125^{b}, 146^{a}, 153^{a} etc.

1366. Ibid. Fol. 377^{a}, 394^{b}; 1367. ibid. Fol. 400^{a}; 1368. Nud. Laur. Fol, 127^{b}; 1374. Lib. Sign. IV, Fol. 25^{a}; 1377. ibid. Fol. 193^{a}.

Meyster Peschke der mwlrer.

1355. Lib. Sign. I, Fol. 284^{b}; 1362. Lib. Sign. II, Fol. 155^{a}, 156^{b}, 159^{a}; 1365. ib. Fol. 275^{b}.

Nickll von der Swidnit der mwlrer.

1450. Lib. Sign. I, Fol. 304^{a}.

Hensil melczer der mwerer.

1362. Lib. Sign. II, Fol. 159 ^{a}.

Pecze rote der mwerer.

1363. Lib. Sign. II, Fol. 192^{b}; 1370. Lib. Sign. III, Fol. 53^{a}; 1372. Ibid. Fol. 161^{b}; 1373. ibiden Fol. 236^{a}; Peter rote Hanco — roten son — ibid. Fol. 241^{b}; 1375. L. Sign. II, Fol. 66.

Cuncze murator.

1364. Lib. Sign. II, Fol. 202^{a}.

Rudll mwerer.

1364. Lib. Sign. II, Fol. 235.

Heynke Steinchen der mwlrer.

1365. Lib. Sign. II, Fol. 268^{b}.

Herman murator.

1366. Lib. Sign. II, Fol. 361^{b}; Herman rote der morer. 1370. Lib. Sign. III, Fol. 54^{a}. 1372. Nud. Laur. Fol. 157^{b}.

Michael lapicida.

Fact. est civ. sext. fer. p. Mich. 1367. (Notacio civium.)

Hannos Junckir der mwrer.

1368. Lib. Sign. II, Fol. 428^{a}; 1388. Fer. Sext. p. Epiph. dni. — Lib. Sign. VI.

Michel beem der mwerer.

1369. Nudus Laurencius. Fol. 133^{b}.

Petir priol der morer.

1370. Lib. Sign. III, Fol. 57^{b}; 1371. — ibid. Fol. 109^{a}.

Junge nicze der mwerer.

1373. Lib. Sign. IV, Fol. 38^{a} 44^{a}.

1377. Ibid. Fol. 186^{a}, 169^{a}, 111^{b}, 187^{b}.

Peter sybot der morer.

1375. Lib. Sign. IV, Fol. 92^{a}.

Philippus moerer.

1376. Lib. Sign. IV, Fol. 130^{b}; 1387. Fol. VI. p. Petr. et. Paul. — Lib. Sign. VI.

1393. Fer. VI. p. Epiph. Libn. Sign. VII.

Henricus Frankinstein murator.

1377. Fer. tere. p. Lucie f. e. e. pro eo fid^{t}. Hannos Junchio (Lib. notae. civ.) — cf. Lib. civit. racion. de anno 1387 (Cod. dipl. Siles. III, p. 131); 1409. Meyster Heynrich Frankensteyn der mewerer — Lib. exe. 2. 1406 meister Hnr. Frankenstein der Steynmeeze. — Freit. n. Frankst. L. Sign. IX.

Burichmes mnerer

1380. Lib. Sign. IV, Fol. 249^{b}.

Henricus lapicida.

1380. Fer. Sext. a. Mart. f. e. e. (Lib. notae civ.).

Nicolaus Vysser murator.

Zinsregister aus d. Ende d. 14. Jahrh. (Cod. dipt. Sil. III).

Andris polener der mwrer.

1385. Fer. VI. p. Nat. mar. — Lib. Sign. V.

Weyerich Steinmeeze.

1386. Fer. VI, p. Galli. — Lib. Sign. V.

Heinrich Steinmeeze.

1386. Lib. excess.

Petir Treppinmechir der mnwerer.

1387. — p. Invoc. — Lib. Sign. VI; 1394. Fer. VI, p. Jubil. — ibid.

Nicolaus breythawpt murator.

1387. Fer. sext. p. Galle. f. e. e. (Lib. not. civium).

Benedict der mawer.

1388. Fer. VI. p. Barthol. — Lib. Sign. VI; 1391. Fer. VI, p. Laur. Lib. Sign. VII.

Hannus Hillebrand mawer.

1389. Fer. iiij. p. Judica. — Lib. Sign.

Mertin mwerer.

1389. — Lib. excess. I.

Heinrich Heseler der mwrer.

1391. — Lib. excess. I.

Hannos Breczlaw der muerer.

1392. — Lib. exe. I; h. bresslaw der steynmeeze — fer. VI. p. Vdalrici, fer. VI. p. Allexij. — Lib. Sign. VII.

H. stosser der mawrer.

1393. fer. iij. p. Juv. — Lib. Sign. VII; Hannos stosser d. m. 1395. fer. VI. p. Jubil. Lib. Sig. VIII.

Eychhorn der Mewerer.

1394. fer. ij. p. Agnetuis. — Lib. Sign. VII.

Petir Cromer der mewerer.

1394. fer. VI. p. Iubil. — Lib. Sign. VII; 1396. — Sext. fer. p. Galee — Lib. Sign. VII.

Vecencz fopper murator.

1395. fer. VI. p. corp. Chr. Lib. Sign. VIII.

Niclas Kottener der mewerer.

1396. freitag. p. Epifan. — Lib. Sign. VIII.

Mezëndey der mewerer.

1396. Sext. fer. p. Viti. — Lib. Sign. VII.

Päte andres der mewrer.

1400. fer. sext. p. Cone. Mar. — Lib. Sign. IX.

Hemeyn murator.

1402. fer. quart. p. Assunyn. Mar. f. e. e. (catal. riv.)

Nicolaus Lewus murator.

1402. fer. sex. p. Egidij. f. e. e. (Cat. siv.)

Wenczlow steynmecze.

1404. fer. sext. p. Mart. Lib. Sign. X; 1442. freit v. Mar. Magd. — Sign. XIV.

Niclos lemberg der mewerer.

1408. Am. freit. v. Laurenciis. — Lib. Sign. X.

Jacob wecke der mewerer.

1410. Am Freitage nach petri pauli. — Lib. Sign. X.

Niclos Steinweck lapicida.

1413. in vigilia s. Matnec. f. e. fid^{o} magister pesehil et Jacobus der Rote Aurifaber. (Cat. civ.) — 1415. Niclos Steynivez der mewrer. Lib. exe. 3; 1415. N. St. der Stat mewrer — ibid.

Merkll der Steynmeteze.

1419. ziv. exe. 3.

Hacfusch Coch der mewrer.

1420. Mont. n. Reminiscero Lib. Sign. XII.

Johannes Frankinstein murator.

1423. In vigilia Laurentii f. e. e. fid^{o} Nicolaus Steynweg (Cat. civ.) 1425. Hannos Fr. der Steynmeteze. — Lib. exe. 4; 1430. Am freit.n.Purif.Mar.—Lib. Sign. XIII; 1431 Sext.fer. ant.Viti—ibid.

Erasmus der Steynmetcze.

1424. Montag nach Oculi. — Lib. Sign. XII.

Hannus Bretsneider murator.

1425. fer. tercia ante Bartholomei f. e. e. fid* Steynweg (Cat. civ.)

Johannes Reyncz murator.

1425. sabbato post francisci f. e. e fid* Gorro (Cat. civ.)

Niclas Hoferichter der mewerer.

1424. — Lib. exc. 4; 1439 fer. quart. p. Corp. Chr. N. H. lapicida f. e. e. (Cat. civ); 1453 — Lib. exc. 7.

Hans Rotkogel murator.

1428. sabb. p. Katper. f. e. e. (Cat. civ.)

Hannus Waldau murator.

1428. fer. terc. p. Lucie f. e. e. (Cat. civ.)

Meister Michel der Steinmetcze.

1429. — Lib. exc. 4. 1438 meyster michel waltner der mewrer, Mont. n. Oculi. — Lib. Sign. XIV.

Lorenz Korner der mewrer.

1431. freit. n. Iubil. — Lib. Sign. XIII.

Hans Crawsche der Bawmeister.

1432. — Lib. exc. 5.

Meister lucas bauemeister.

1447. — Lib. exc. 6.

H⁹ wiede der mewerer.

1447. freit n. Mathei. — Lib. Sign. XV.

Johannes der bawschreiber.

1448. — Lib. exc. 6.

Hans Weisse Steynmetcze.

1448. — Lib. exc. 6.

Meister Bernhard Bawmeister.

1451. — Lib. exc. 7; 1451 Mont. n. Oculi. — Lib. Sgn. XV.

Niclas Fleischer der mewrer.

1451. Am Sonnobende vor allerheiligen tage Ist vor vns komen Niclas Ffleischer der mewrer hat globt, wes das gebwde vnd decher off des *Kaisers hoff*, das her oberstegen vnd gebessirt hat in Jahr vnd Tage wandelbar sein werde das her das bessern vnd wandeln sal, off seyne eigene Kasse vnd czerunge ane widerrede. — Lib. exc. 7. 1457. fer. VI. p. Concepcionis Mar. virg. (Liber Ingrossatoris I.)

Jodocus Tawchen lapicida.

Einer der bedeutendsten Künstler, welche Breslau zu seinen Bürgern gezählt, ist der als Architekt und Bildhauer gleich ausgezeichnete Meister Jost Tauchen. Im Jahre 1453 schloss er den Contract mit den Kirchenwärtern zu St. Elisabeth über die Erbauung eines neuen Ciborii, das wenn nicht schöner, so mindestens eben so schön als das vor Kurzen in der Sandkirche errichtete sein sollte. 500 ungarische Gulden waren dafür ihm bedungen worden. 1456 hat er die Arbeit glücklich vollendet (am Monument selbst steht die Jahreszahl 1455) und wird mit den schmeichelhaftesten Belobungen seines Contractes entbunden, da wahrscheinlich zugleich mit dieser Losspreehung auch die Zahlung der letzten Lohnesrate erfolgte, so war er im Stande an demselben Tage *(In vigilia sancti Jacobi Apostoli)* an das Spital zum heiligen Leichnam 24 Mark Erbgeldes zu bezahlen. (Lib. exc. 7.)

Er hatte nämlich schon 1455 das Bürgerrecht am Sonnabend vor Weihnachten erworben (Cat. civ.) und sich auf dem Neumarkte angekauft. Dies Haus am Neumarkte verkaufte er 1457 (Montag vor Thane) an Jacob Lindeck und wurde dabei vollständig bezahlt. (Lib. exc. 7.) Im Jahre 1462 erhielt er am Lucastage (nicht Lucientage, wie Klose im 3. Bd. der Script. v. Sil. schreibt), von dem Erzbischof Johann von Gnesen den Auftrag, ihm einen Denkstein anzufertigen, nach Massgabe einiger schon vorhandener Denkmäler. Er erhielt eine Anzahlung von 170 fl. und machte sich anheischig, die Arbeit des Johannis des nächsten Jahres zu vollenden, aber 1463 verschiebt er den Termin schon spätestens bis auf Maria Geburt und macht sich verbindlich, wenn dann das Grab nicht fertig sei, die Vorschüsse im Betrage von 220 fl. herauszuzahlen. (Am Freitag von Circumcisionis Lib. exc. 8.)

Hat er die Arbeit vollendet, und ist das Grab in Gnesen noch zu finden? Was mich in der Ansicht bestärkt, dass er wirklich das Grabdenkmal fertig gemacht, ist die Quittung, welche 1464 Johannes Frawenstat in Vollmacht Herzogs Heinrich's von Crossen, dem Meister Jodokus Tauchen über die vollständige Bezahlung für Kupfer und Rückerstattung von Geldvorschüssen ausstellt; aus dem Contract über das Gneser Denkmal geht hervor, dass viel Kupfer zu der Fertigung desselben erforderlich war. Doch im Jahre 1463 ist er im Herbst schon wieder als Architekt thätig, er geht mit dem Abt Paul Reigart (1463—64) der Augustiner Chorherren auf dem Sande einen Contract ein über die Erbauung des hohen Chors. Das letzte Werk, von dem wir Kunde haben, ist die Capelle, welche sich Philipp Dachsz in der Sandkirche erbauen liess.

Was seine Privatverhältnisse betrifft, so scheinen dieselben recht wohl geordnet gewesen zu sein. So verkaufte er 1464 an Anna Froschelzann sein Haus auf der Reuschenstrasse, sein Haus in der Hundegasse an Nyse Schroterzene, die ihm dafür einen jährlichen Zins von 1 Mark, abzukaufen für 12 Mark, aufreicht. In der Nähe des letzterwähnten Hauses muss sein Arbeitsplatz gelegen haben, da er sich bei dem Verkauf ausdrücklich freien Weg für sich und sein Gesinde durch das Grundstück vorbehält. 1467 (Sext. ante Mis. dni.) verkaufte er an Hanns Rawtenstrauch sein Haus auf der Albrechtsstrasse (Lib. Sign. XVII). 1470 kauft er ein Haus auf derselben Strasse an der Ecke Heinz Danzing und Gregor Sachwicz gegenüber von der Frau des Steffan Noczil, der diesen Verkauf (am Dinstag nach Lamperti) bestätigt.

1455 (Sext. ante. Joh. Bapt.) kauft er das Haus am Neumarkte, welches ehemals Conrad Krone gehört hat. (Lib. Sign. XVI.) Im folgenden Jahre belastet er mit seiner Frau Katharina dies Haus mit einem Erbzins von 10 Mark, den sie Melchior Ungerathen aufreichen. (Montag vor Viti. Lib. Sign. XVI.) 1456 (Sext. ante dom. Reminiscere) kauft er ein Haus auf der Rewschisschen Gasse von Niclas Barth und Anthonius Ozeler (ibid.). Auf dasselbe Haus nimmt er (Sext. fer. in Octav. Ephiph. dni.) von der tugendsamen Frau Margareth Conrad Hamelborgyne eine

Summe auf, und sichert ihr einen Erbzins von einer Mark zu (ibid.).

Von Charakter muss Tauchen ein stolzer unverträglicher Mann gewesen sein, denn beständig hat er mit seinen Zunftgenossen Händel, die allerdings meist gütlich beigelegt wurden.

So vergleicht er sich 1456 (fer. quart. p. fest. sanct. crucis. exatae.) vor den Rathsmannen mit Meister Barthomeus Tewerer dem Steinmetzen aus Görlitz und versprechen sich gegenseitig, ihre Gesellen in die Arbeitshütten aufzunehmen und sie zu zwingen bei ihnen zu arbeiten. (Lib. exc. 7.) 1465 (fer. sext. p. Visit.) stiftet der Cantor Nicolaus Tempelfeld und der Domherr Conrad Priezelwicz Frieden zwischen den Steinmetzen Hanns Berthold und Jost Tauchen. (Lib. exc. 8.) 1468 versöhnen sich vor dem Rathe die Steinmetzen, Meister Jost Tauchen und Jakob Merzendis einerseits und Steffan Haselinger andrerseits. Nachdem er in demselben Jahre (Sabb. a. circumcis. dni.) bereits für Hans Brockner gebürgt, gelobt er 1474 für Junge Bressler (Lib. exc. 9.) und 1494 am Dienstag nach Mariä Geburt für Gregor Taczel. (Lib. exc. 11.) 1477 miethet er von der Stadt für ½ Mark Zins einen Thurm auf dem Barbarakirchhof (fer. II. petr. et paul.) (Lib. Ingross satoris I.) 1494 darauf einen anderen „dem dritten an dem Sweidnitzischen thore gelegen". Tercia p. Assumtionis Marie. (Lib. Ingross. II.) 1495 wird ihm und seiner Frau Hedwig „der Thorm hinder sandt Barbaran kirch hoff ezu neste bey dem verbranten thorme am kornhaus gelegen" so lange es den Rathmannen gefällt gegen Zins und Übernahme von Reparaturen eingeräumt. Sabb. p. Vinc. martir. (Lib. Ingross. II.) Dies ist die letzte Erwähnung, die Tauchens in den Stadtbüchern geschieht. Er ist wohl bald darauf gestorben.

Ob er ein geborner Breslauer gewesen, ist zweifelhaft; ein Konrad Tawch und eine Katharina Tawchynne von Liegnitz wird 1426 im Lib. exc. 7 erwähnt; ein Dr. Nikolaus Tauchen ist 1477 Altarist in Neisse. (Neisser Lagerbuch I, fol. 221.); 1478 gibt Nicolaus Tauchan dr. iur. Canon. et officialis ein Transumpt des Vertrages der Dörfer Öls etc. mit dem Vincenzstift in Breslau. Act. Wratisl. di veneris sept. mens. Mai in consistorio. (Matrica St. Vincentii I, fol. 175ᵇ. Prov. Arch.) 1487 entscheidet derselbe einen Streit zwischen den Vincenzstift und Joh. Heydan Act. Wrat. die Mercurii XIX in Consistorio. (Matr. Stc. Vinc. II, fol. 210ᵇ.) 1498 kommt Nikolaus Tawchen vor als „geistlicher rechte lerer Scolasticus vnd thumher alhie" (d. h. in Breslau.) Tere. p. Vis. Mar. (Lib. Trad. I).

1453. Am Sonnobend vor Oculi sein vor vns kommen die Erbern Hankos Poplaw vnd Anthonius horning kirchenvetir der kirchen alhie zu sant Elisabeth an eyme vnd Meister Jost Tawch am andern teilen vnd haben bekant das sie sich mitenander vortragen vnd gutlich vereynet haben, von wegen des Bawis des Ciborii zumachen doselbist zu sante Elisabeth, das die kirchenveter vorgenante dem genanten Meister Jost mit vnsern willen vordinget haben. Also das her dasselbe Ciborium offs allerheste vnd behendiste machen vnd bereiten sol noch seinem besten fleisse vnd ap her is nibt bessir machen wurde So sol her is yᵉ als gut machen in aller mosse, als das Newe Ciborium zu unsir lieben frawen [1]) vnd nicht geringer Sundir ge bessir. Nemlich in dryen Jaren mynner adir mehre anegefehir die Erbeit zufulbrengen, davon Im die genanten kirchen die iczunt sein adir in czeiten sein werden geben sullen zu lone funff hundirt ungersche gulden besunders hundert gulden in eyme Jare, doruff sie Im an bereitschafft iczunder vor vns in vnsir kegenwertigkeit gegeben vnd beezahlt haben dreyssig gulden vnd apis sache wurde, das die kirche so die erbeit fulbracht wurde, die genante Summe geldis ganez vnd gar awfzurichten vnd beezallen nichten getun kunden noch vermogen wurden ane gefere sol der genante Meister Jost des genanten geldis ezwe adir drey hundert gulden der kirchen stehin lassen noch redlicher ordenunge zu ezinsen vff eynem wiederkawff vnd die heben also lange das die kirche sie wirt vermogin widder abeezukawffen, vnd haben des beiderseit gelobet, die sachen vnd dingk in mossen so die vorsehrebin stehen vnd beredit sein in allen stuckin vnd puncten zuvorfolgen vnd awfzurichten ane hindernis. (Liber ex. 7.)

1456. Eodem die | In vigᵃ | sanc: Jacobi. Apli. sein vor vns komen die Erbern Anthonius hornyng vnd Albrecht Schewerlin Kirchenveter ezu sand Elisabet alhie vnd haben bekant, das der Erbar Meister Jost Tawchen das Ciborium das sie doselbist awffzubawen mit vnser gunst verdinget hatten vollkomlichen vnd ezirlicher denn sie is Im vorgegeben hatten wol volbracht habe vnd habe sich dorbey als ein fromer Erbarer man gehalden das sie Im allenthalben gröstliehen danecken loben vnd preysen. vnd das wir In auch sunderlichen ezustehen vnd bekennen Vnd sagen sampt mit den genanten kirchenveter den genanten Meister Jost Dorumme ledig queit vnd los aller sachen von des genanten Ciborii wegen etc. (Lib. exc. 7.)

1462. Nos Consules Civitatis Wrat. tenore presentium recognovimus vniversis, quod coram nobis et consulatus nostri sessione Constitutus *artificiosus Jodocus Tawchen lapicida conciris* noster recognovit quo sub pacto et conveneione promisisset facere et expedire quendam lapidem seu epitaphium funerale Reverendissimo in Christo patri et domino domino Johanni Archiepiscopo Gnezensi etc. domino nostro generoso. In cuius factura sua Reverentissima per aliquam displiceneiam hereticam (??) defectu accedente quem ipse mutare et perficere promisit sub tali forma subscripta. Primo promittit quod vult totam et integram ymaginem ab infula vsque infra de nova in bonis integris et claris tabulis et non vltra tabulas alias eminentes seu elevatas *fundere* sufficientis et duraturae spissitutinis. Et volt ymaginem in eisdem tabulis lineare sculptam et figurare infacie bone composicionis crinibus brevibus et simplicibus In manibus et pedibus habitudinis ad similitudinem persone figurate in lapide domini Nicolas Archiepiscopi et in Ecclesia Gnezensi caeentis et per eum viso, crucem vero cum pallio et sculpturis ad instar crucis et pallis [2]) sepuleri domini Jastrazamenbiez in eadem Ecclesia ad quantitates in illa contentas. Item lapidem conjungere wlt lapidi ita quod divisio eius non appareat, sed for-

[1]) D. h. in der Sandkirche (Sta. Maria in Arena); das gedachte Ciborium existirt nicht mehr.

[2]) Handschr. pallium.

titer wlt vnire ferro pice et plumbo ita quod pocius vnus lapis apparebit qui integer. Item volt facere quod ymaginis lamine seu tabule cum duabus tabulis taberaliter circa trachiorum partes ymagini adiacentes de novo eciam facte debite vniantur et sine notabili divisione adnig (?) adiustar Sepultri domini Jastrzambiez. Item fracturas breviatas et tabulas volt reducere in integrum et perfecte laminas superfundere quod durare poterunt. Item volt facere figuram pallij figure pallii similem sepulcri Jastrzembiez et eam figuram pallij argento et cupro mixto superfundere. Item arma eiusdem domini Reverendissimi volt facere bassiora vt puleriora secundum arma sibi ostensa et loet locum monstratis (?) et sub pedibus in majori quantitate et nobilique ex metallo durabili scilicet ex argento mixto supro fundere cum forti adhesione ad partes tabulorum. Et istem laborem ut promissum est ad festum beati Johannis Baptiste proxime venturum cum sepulcri reposicione ad locum suum promittit adimplere. Astiterunt quoqua coram nobis venerabilis pater et honorabilis dominus Johannes Skoda Canonicus Ecclesie Wratislaviensis et dominus Zebisch prefati Reverendissimi patris et domini domini Johannis Archiespiscopi Capellanus nomine eiusdem R. patris promiserunt magistro Jodoco principale pactum retinere et vltra hoc gratam sibi addicionem ad beneplacitum sui N^me^ p. facere. Recognovit eciam magister Jodocus quod super Sallario pacti principalis et convencionis suscepit Centum et septuaginta duos florenos vngaricales. In cujus testimonium Sigillum etc. est supappensum Act. et datum feria secunda die beati luce Euangeliste. (Lib. exc. 8.)

1463. Item anno eodem. feria quinta ante festum s. XI. millium virginum, pro honore dei et ecclesie et quiete fratrum in persolvendis horis nocturnis et diurnis per prefatum dominum Paulum (Reichard 1463—64) abbatem de concilio et consensu fratrum seniorum, conventa est structura chori superioris, magistro Jodoco Tawche lapicide, pro qua perficienda dari sibi postulavit, X C. marcas, II maldratat siliginis, II mensuras pisorum et tria quartalia cerevisie conventualis et monasterium deberet sibi materialia necessaria disponere... der Convent muss schliesslich noch 15 Mark zulegen. (Chronica abbatum. Beate Marie virginis in Arena. — Stenzel. Script. rer. Siles. II.)

1464. Sext ante Mar. Magd. Jost Tawche R^t^ Nysen Schroterynne vnd iren geerbin domum uff der Hundegasse [Antonienstrasse] zuneste der Weyskornynne erbe gelegen mit allem rechte etc. Idach mit sulchem vnterscheide das Jost Tawche zu seinen lebetagen vnd dy weile her zu Breslau wonhaftig ist sal haben yn dem genanten erbe eynen freyen Placz zu seynem nutcze adir erbeyt vnd czu dem placze sal Nyse Schroterynne gonnen Jost Tawchen vnd seynen Gesynde eynen freien gangk czw vnd abe also offte is not seyn wirth. (Lib. Sign. XVII.)

Niclas vom Anger der Mewrer.

1459. fer. IV. a. Cantate (Lib. Ingrossatoris I.)

Hannos hartung der Steynmetcze.

1464. fer. iiij. a. palmar. (Lib. Ingross. I); der mewrer fer. ij. a. Viti. (ibid.)

Thomas Rewsse mewrer.

1466. f. e. c. fer. 3^t^ p. Viti. (Cat. civ.)

Franciscus Brewer als Steynmetcze mewrer.

1467. f. e. c. fer. 3^t^ a. Vincencie. (Cat. civ.) 1470. — Lib. Sign.

Hanns Bertolt, mewrer.

1467. f. e. c. fer. 3^t^ Vincencie. (Cat. civ.)

Die Maurer Hans Berthold und Franz unternehmen 1465 Mont. n. Quas. für 80 Mark die Reparatur des Thurmes und der Kirche zu St. Barbara. Kost, Material und Werkzeug liefern die Kirchenväter. (L. exc. 8.) 1466 fer. 2^a^ a. Circumc. domini bekennen die Verweser der Kirche zu St. Bernhardin. dass sie dem Maurer Hannos für den Bau von Grund aus „als er iczont vorawgen stehet" den Rest von 30 Mark bezahlt haben. (Lib. exc. 8.)

1468. Jost Tawchen, paul moler vnd blasius Rose haben vngesondert globit vor Hanns brockener in XIIIj tagen. I. offen czigil uffczulegen darumme das her ffranczken den Mewerer vorleymt hat vnd In mit den seinen bufen geheissen etc. Sabb. a. Circumc. dni. (Lib. exc. 8.)

Peter Ffranczke, murator.

1469. f. e. fer. 3^a^ a. ffrancisci. (Cat.)

Hertold und Franczka.

schliessen 1465 dies v. Sontag Voc. Joc. den Contract die Domvorhalle zu erbauen. (Büsching wöchentliche Nachrichten III, p. 77.)

Petir coldicz ein mewrer.

1469. f. e. c. fer. sext. a. Elisabeth. (Cat. civ.)

Hanns Brockener Mewrer.

1470. f. e. fer. 2^a^ die Sancti Lamperti. (Cat. civ.)

Steffan Hestinger mawrer.

1470. f. e. c. am Sonnobend vor Hedwigis. 1467. — Lib. exc. 8.

Blasius Rose mewrer.

1470. f. e. c. am Dinstag n. Elisabeth. (Cat. civ.)

Mertin Herger der alde Bawmeister.

1472. fer. iiij. p. Letare. (Lib. Ingross. I.)

Joachim Grau. Steinmetcze.

1473. f. e. die vt supra (fer. VI^a^ a. dom. Reminiscere) (Cat. civ); 1494. Lib. Sig. Nr. 1010.

Bartusch Hoffmann, Asmus Hertold, Mathis Freymarkt, Mathis Vorlorn, Nickel Scotnik, mewrer.

1476. f. e. die vt supra (fer sext. a. Matir apostoli. Jurati. Cat. civ.)

Caspar Cromer, Leonhart Rosenthal, Petir Tille, mewrer.

1477. f. e. fer. quact. a. Anthonij. fid^t^ jur. (Cat. civ.)

Ambroslus Redewisch, Petir Besserlein, mewrer.

1479. f. e. fer. quart. p. convers. pauli (Cat. civ.)

Peter ditman mewrer.

1486. f. e. fer 2^a^ a. purif. mar. (Cat. civ.) 1489. Meister peter dittman Steynmetcze. (Lib. Sign. Nr. 1010.) — 1492. (ibid.)

Hanns Waltner Steynmetcze.

1483. f. e. fer. VI^a^. a. dom. Reminiscere. (Cat. civ.)

1493. Item in profesto conceptionis beat. virg. 10 gr. Johanni Wetter de labore lapidis funeralis domini Gregorii sacerdotis. (Baurechn. des Dominic. Conv. z. St. Adalbert.)

Leonhard Gogel, Steynmetcze.

1468. f. e. fer. sext. p. pauli (Cat. civ.) — 1494. Bartusch hoffeman. *Leonhard gogel*, Meister Brisius, Eldisten der mewrer vnd haben eyner vor den andern gelobt...Sabb. p. Petr. ad vinc. I Lib. exc. 11); 1493. Lib. Ingr. II. 1497. Meister leonhart goglaw der mewerer. (Lib. Sign. Nr. 1011); 1497. Lib. Ingr. II. 1502 M. L. G. der steynmetcze. (ibid); 1503 Lib. Trad. I; 1508 Lib. excess; 1512 Ältester der Maurer. Lib. excess. 1520 Lib. Trad. III; 1521 Lib. Trad. III.

Im Jahre 1504 arbeitete er für den Abt Andreas von Leubus ein Sacramentshäuschen. Wir finden diese Arbeit in dem Notizbuche des Abtes Andreas. (Kön. Prov. Arch. — D. 123). fol. 31 erwähnt.

„Ciborium construitur pro 99, flor. vng:

Item eodem tempore construrtum est Ciborium in ecclesia Lubensi et excisum per Magistrum *Leonardum Wratislaviensem.*

Item de eadem sola magistrali excisione et sculptura dedit sibi Abbas *sexaginta* florenos hungarieales. Item viginti florenos hungarieales pro lapidibus. Item post excisionem pro adduceione de Wratislavia veetoribus dedit. VI, mareas et pro plumbo et firma constructione tres florenos et monasterium tenuit tres magistros ad VI hebdomadas. Item ad proxima dedit duas mareas, et magistro vnum maldratum Siliginis et duos modios ordei. Item pro fenestris deauratis quinque florenos hungarieales. Summa centum florenos minus onum florenum".

Hans Scholtze mewrer.

1486. f. c. fer 2ª a. purif. mar. (Cat. civ.)
Hans Jacob von Regenspurg, Steinmetcze.

1491. c. f. fer. sext. p. Crucis. Exaltacionis (Cat. civ.)
Clement Gotsche, der Steinmetcze.

1491. — Lib. Sign. Nr. 1010.
Gregor Schmid, Burkhart Schmid, Andreas Schultheiss, Hans von Augspurg, mawrer.

1494. f. s. c. sabb. a. Cantate (Cat. civ.)
Gregor Schmidt, Geschwornerer d. Maurer. 1508 (Lib. excess); Burkhart schmel Steynmeteze 1507 fer. iiij. p. Corp. Christi. (Lib. Tradicionum I.)
Valten Stawler, Steynmeteze.

1495. f. c. secunda p. Valentini, Seniores fid^ni (Cat. civ.)
Mertin Gorland, mewrer.

1495. f. c. fer. a. Anthonij eremitae (Cat. civ.)

1494. Meister Mertin der mewerer Tasehen merten gnant. (Lib. Sign. Nr. 1010.)
Melchior Guchehan, mewrer.

1495. f. c. c. fer. a Anth. (Cat civ.)
Marcus Kottener, mewrer.

1495. f. c. c. fer. VI. p. Valent. (Cat. civ.)
Caspar Dissner, mewrer.

1495. f. c. 3ª p. Trinitatis. (Cat. civ.)
Bernhardinus Schonfelt, mewrer.

1495. f. c. sabb. infr. octav. corp. Christi. (Cat. civ.)
Mickel Schulez, mewrer.

1495. f. c. sext. die b. Alexis. (Cat. civ): 1511 Geschworner der Maurer (Liber Excess.).
Christoff Jonmer, Caspar Meisner, Steynmetczen.

1501. C. f. Quart. in oeh. Epiph. (Cat. civ.)
Jenke Proszke, Fabian prewssr, mewerer.

1501. c. f. Tercia p. luv. (Cat. civ.)
Jacob becke, Alexius lillenczweig, mewrer.

1501. c. f. s. Sec. p. Oculi. (Cat. civ.)
Stenzil grundel, steinmetcze.

1502. f. c. Quart. p. Indica. (Cat. civ.)

Von den Monumenten, welche uns diese Meister hinterlassen, sind die bemerkenswerthesten die Sculpturen an der jetzt gänzlich mit Rococcoschnörkeln überklebten Cistercienserkirche zu Trebnitz, welche vielleicht von dem genannten Meister Jacobus herrühren. Grundrisse und Durchschnitte gibt Dr. Luchs in seinen „Romanischen Stylproben".

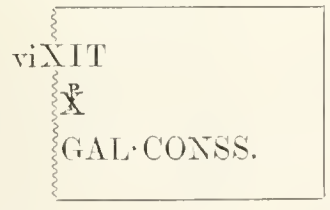
Die Beschreibung des Ciboriums des Meister Jost Tauchen findet sich in Dr. Luchs „Denkmälern der St. Elisabethkirche" p. 14 ff. Vor der unheilvollen Restauration der Elisabethkirche zeigten sich noch Spuren einer polychromen Bemalung, die jetzt unter der Tünche verloren gegangen.

Kleine Mittheilungen.

Über das älteste Monogramm Christi.

In dem grossen Inschriftenwerke des Cavaliere de Rossi, das bekanntlich auch auf der Londoner Ausstellung ausgezeichnet wurde, findet sich S. 28 unter Nr. 26 ein kleines Fragment, das der höchsten Beachtung würdig ist.

Das Fragment ist so gegeben.



De Rossi fand es selbst im Cömeterium des heil. Hermes auf der alten Salarischen Strasse im Jahre 1844. Aus diesen wenigen Schriftzeichen lässt sich das Vorkommen des berühmten Monogrammes Christi auf christlichen Monumenten vor dem bekannten Sieg des Constantin über Maxentius beinahe bis zur Evidenz beweisen. Und dies ist natürlich sehr wichtig für die Zeitbestimmung mancher Monumente, die oft nur desswegen, weil sie das Monogramm tragen, als nacheonstantinische bezeichnet worden sind. Doch hören wir die Beweisführung de Rossi's. Alles kommt auf die Deutung der drei Buchstaben GAL· an. Ist damit der Consul Gallus, der College des Faustus, gemeint, der in Verbindung mit diesem noch ein paar Mal vorkommt (Fausto et Gallo Nr. 25, Fausto et Virio Gal. Nr. 24, Φαυστω και Γαλλω ὑπατοις Nr. 23) und stammt die Inschrift somit aus dem Jahre 298? Oder ist es eine Abbreviatur des Namens Gallicanus, welchen Namen der eine Consul des Jahres 317 und ebenso des Jahres 330 führte? Doch diese beiden Gallicanus nehmen im consularischen Collegium den ersten Platz ein, und dies ist auch inschriftlich bezeugt: für das Jahr 317 „Gallicano et Basso", für das Jahr 330 „Gallicano et Symmacho", immer steht Gallicanus voran. In unserem Fragment nun stehen die Buchstaben GAL augenscheinlich nicht am vordern Platz. Nun fragt es sich, ob man bei der Datirung von Monumenten stets so accurat war, dass man die Reihenfolge der Consulnamen nie umkehrte, und dass also nicht etwa „Basso et Gallicano" oder „Symmacho et Gallicano" ergänzt werden könnte? Dies ist nicht der Fall; die christlichen Monumente sind so gewissenhaft in Einhaltung der rechten Reihe der Consulnamen, dass sie durchaus mit den Consularfasten stimmen und nur am äussersten Ende des vierten und in der hereinbrechenden Barbarei des fünften Seculums ein oder das andere Mal ein Beispiel von einer Verkehrung der Namen vorkommt. Die beiden Gallicanus fallen aber in den Anfang des IV. Jahrhunderts. Aber wird nicht auch hie und da das Datum blos mit dem Namen des ersten der beiden Consuln

bezeichnet? Allerdings, und sogar in der Inschrift Nr. 33 mit einem Gallicanus. Doch wenn das bei unserem Fragment der Fall wäre, könnte ja nicht CONNS. dabei stehen, sondern es müsste wohl CONS. heissen. Fehlgeschossen. In der Inschrift Nr. 31 steht Maxentius ganz allein und doch ist COSS beigeschrieben. Hingegen wird offenbar durch die drei Buchstaben GAL., die eine so mannigfache Deutung zulassen, kein bestimmtes Datum gegeben, und es wäre eben so gut gewesen, gar keine Zeitbezeichnung beizusetzen; darum können sie nicht allein das Datum repräsentirt haben. Ein dunkles Datum kommt freilich auch in Nr. 29 vor, aber es ist blos dunkel, nicht zweideutig und lässt sich darum herausbringen (wie dies de Rossi auch gethan hat). Wenn wir nun Alles zusammenfassen und erwägen, dass ausser den beiden Gallicanus gar kein anderer Consul nach dem Jahre 312 existirt habe, der mit den drei Buchstaben GAL hätte bezeichnet werden können; wenn wir ferner gesehen haben, dass diese beiden Gallicanus hier nicht wohl gemeint sein konnten, so bleibt uns allein der College des Faustus vom Jahre 298 übrig und das Fragment ist zu ergänzen „Fausto et Gallo Conss.“; wenn man nicht allenfalls an noch frühere Zeiten, an den Gallicanus Augustus oder an den Consul Gallicanus vom Jahre 127 denken will. Das Monogramm Christi ist somit allerdings nicht mit voller Gewissheit, doch mit höchster Wahrscheinlichkeit für älter als die Constantinische Epoche zu halten und es ist daher die Meinung derjenigen, welche dasselbe in die allerersten Zeiten des Christenthums hinaufrücken, nicht mehr so scharf abzuweisen, wie es früher viele, unter ihnen auch Rossi selber gethan haben.

Dr. F. A. L.

Über den Breslauer Maler Leonhard Hörlein, muthmasslichen Sohn des Nördlinger Malers Friedrich Herlen.

Beschlag's Nördlingische Geschlechtshistorie [1]) meldet, dass der Maler Friedrich Herlen (Hörlein, Hörnlein, Herlin) bei seinem 1491 [2]) erfolgten Tode 4 Söhne und 3 Töchter hinterliess, die er nebst seiner Gemahlin auf einem in der Hauptkirche zu Nördlingen befindlichen, 1488 datirten Gemälde abconterfeit. Von den vier Söhnen macht er jedoch nur drei namhaft, nämlich Hans, Jörg und Lucas (Laux), über den vierten aber schweigt er ganz.

Nun begegnete mir bei dem Durchsuchen der Breslauer Archive, besonders des Raths- und Provincialarchivs und unter den Manuscripten des königl. Stadtgerichtes, unter den vielen Breslauer Malern des XIV. und XV. Jahrhunderts [3]) zu wiederholten Malen der Name eines Künstlers, welcher wohl aus der Familie des alten Herlen stammen könnte.

Leonhard Hernlehn (Horlein, Harlein, Hörlein) wurde im J. 1496 (fer. VI. p. purif. Mar.) Bürger in Breslau [4]). 1498 verkauften Wenczeslaus Raeze, bevollmächtigt von „Nicolaus Tauchen, geistlicher rechte lerer Scolastica vnd Thumherrn allhie“, Martinus Sick, Priester und Nicolaus vom Ende, der Rathsdiener, als Seelenwarter des verstorbenen Pfarrers von St. Nicolaus, Bartholomäus Hassart, an Meister „Lenhart den moiler“ ein Haus, auf der Altbüsserstrasse gegenüber der St. Jakobskirche zunächst dem Nonnenconvent (von Sta. Clara) „am eck“ gelegen. Tercia p. Visit. Mar. (Liber Traditionum I.).

1499. Sext. p. ad vincula petri verkauft „Meister Lenhart harlein der moler“ sein Haus auf dem Neumarkte. (Lib. Trad. I.)

1503. Sext. in vig. Symonis et Jude apostolorum, vertestamentirt er sich mit seiner Frau Katharina; sie verschreiben sich ihr Vermögen halb, wenn sie dagegen ohne Kinder sterben ganz. (Lib. Trad. I.)

1504. Sext. p. Galli verkauft er für Meister Hanzen, den Messerschmied aus Schweidnitz dessen Haus auf der Altbüsser Strasse an George Schewiez (Liber Signaturarum Nr. 1011).

1507. Quinta die sec. Scolastice virginis kauft er von Gregor Mornberg, dem Stadtschreiber, als Testamentsvollstrecker des Gregor Saezwicz, ein Haus am Neumarkt zwischen den Häusern des Malers Jakob Beynhard und dem der Altaristen zum Stern (Lib. excessuum Neue Folge I.). In demselben Jahre (Sext. p. Franeisci) reicht er dem gedachten Jakob Beynhard zwei Mark Erbzins (abzukaufen für 40 ungarische Gulden) auf das Haus auf (Lib. Trad. I.), was die Schöppen 1508, Sext. p. Franeisci, bestätigen (Dominicaner-Archiv. — Königl. Prov.-Archiv. A. 6. fol. 385). Diesen Erbzins cedirt Jakob Beynhart 1509 (Quart. p. Doroth. virg.) an den Dominicaner-Convent zu Ve. Adalbert (Lib. Trad. II.); die Schöppen bestätigen die Cession in demselben Jahre, sexta die sancte Appolonie (Dom. Arch. fol. 394).

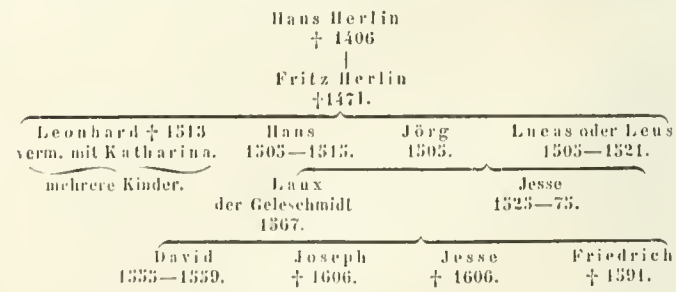
1508. Quart. a. Mich. bürgt er mit Jakob Beynhart für Claus Hasenfang (lib. exeess.); fer. iiij. p. Dionisij mart. ist er Testamentszeuge des Hans Kyndt (ibid.); eben so secunda p. Martini episcopi mit Jakob Beynhart bei dem Testamente der Dorothea Kubechynne. (Hier wird er einmal „meister lenhard der schnytzer“ genannt) [ibid.]

1510 verkauft er als gekorener Vormund der Frau Hedwig, hinterlassener Witwe des Malers Paul Behme, an Jakob Beynhart einen Erbzins, den dieselbe auf dem Hause des Hans Hiersman am Neumarkte hatte. (Sext. p. Egidij). [Lib. Trad. II.]

Im Jahre 1513 muss er gestorben sein, denn Jakob Beynhart, der Maler, wird mit Hans Feucht, den Kretschmer zum Vormund der hinterlassenen Kinder bestellt. (Lib. exeess., Neue Folge 7.)

Von seinen Werken etwas aufzufinden ist mir bis jetzt nicht gelungen. Er scheint wie sein Vater zugleich als Bildschnitzer und Maler thätig gewesen zu sein, und dass er unter den Breslauer Malern keine untergeordnete Rolle spielte, geht daraus hervor, dass ihn seine Zunftgenossen zweimal (vielleicht auch öfter, da um diese Zeit unsere Nachrichten ziemlich lückenhaft sind) 1507 und 1510 zum Geschwornen oder Ältesten (juratus, senior) erwählten.

Sollte die Vermuthung, er stamme von dem Nördlingischen Friedrich Herlen, gerechtfertigt sein, so würde sich dessen Stammbaum folgendermassen gestalten:



A. Schultz.

Die Familie von der Weiden.

Die enge Verbindung, in welcher während des XIV. und XV. Jahrhunderts Breslau zu den Handelsstädten der Niederlande stand und welche durch zahlreiche in den Stockbüchern eingetragene urkundliche Aufzeichnungen verbürgt ist, hatte zur Folge, dass nieder-

[1]) Beiträge zur Nordlingschen Geschlechtshistorie von D. Daniel Eberhard Beischlag. Nördl. 1803. II, p. 229.

[2]) Fr. Müller „die Künstler aller Zeiten“. Stuttgart 1860. II, p. 368.

[3]) Es finden sich bis zum Jahre 1523, dem Jahre der Einführung der Reformation in Breslau, in den Stadtbuchern an 130 Maler erwähnt, deren urkundliche Geschichte und Statuten ich demnächst den Freunden altdeutscher Kunst vorzulegen gedenke.

[4]) Catalogus civium.

ländische Familien nach Breslau übersiedelten. So wird im Laufe des XIV. Jahrhunderts öfter ein Haman von Gant erwähnt.

Nun findet sich in Breslau seit langer Zeit die Familie von der Weyden angesiedelt (sie hat den Namen wahrscheinlich von dem etwa $1\frac{1}{2}$ Meilen von Breslau entfernten Dorfe Weida entlehnt) und es wäre daher wohl nicht unmöglich, dass ein Zweig der Familie nach Gent oder Brüssel übersiedelt und so Breslau der Stammort der beiden Rogier von der Weyden wäre.

Jedenfalls müssten Nachforschungen in den niederländischen Archiven ergeben, wann sie dort zum ersten Male genannt werden. Ich stelle einige Namen aus dieser Familie mit den Jahreszahlen ihres Vorkommens im Nachfolgenden zusammen, um einer etwaigen Nachforschung einen Anhalt zu geben:

1345. her hannes von der Wede (Lib. Sign. I, fol. 2[b]),
1347. Andirsko von der wede (ibid. fol. 56[a]).
1347. Girlach hern Gyskin von der wede schreber (ibid. fol. 64[a]).
— Girsko von der wede (ibid. fol. 65[a]).
1355. Her Hannes von der wede mit Metke synem wybe (ibid. fol. 304[b]).
1359. Metke von der wede (Lib. Sign. II., fol. 65[a]).
1364. Anne von der wede (ibid. fol. 206[a]).
— Anne vnde Sophie von der wede (ibid. fol. 219[a]).
1366. Matke von der wede vnd andreas ir son (ibid. fol. 360[b]).
1401. Sext. fer. p. Jubil. Lutke von der wede (Lib. Sign. IX.).
1420. Freit. vor Martini. Lewtke von der wede (Lib. Sign. XII.).
1435. Montag n. Oculi. Margaretha vnd hannos von der Weyde Ir elicher Mann. (Lib. Sign. XIV.).
1462. Hanns von der weyden tubernator (Pat. Civium)

und noch viele mehr.

Alwin Schultz.

Notizen.

*Der Conservator der Kunstdenkmäler Herr v. Quast, hat in Gemeinschaft mit dem Geh.-Oberbaurath Stüler eine Untersuchung der ursprünglichen Decoration des Innern des Domes zu Marienwerder in Preussen vorgenommen. Über das Resultat derselben entnehmen wir einem Berichte des Ersteren im „Correspondenzblatte“ folgendes interessantes Ergebniss:

„Wenn auch hier das Innere, wie durchgehend alle Ziegelbauwerke, im Prineip den Ziegelbau ohne Abputz zeigt, so war es doch auffallend, dass einzelne Theile, wie namentlich die Wandflächen der Seitenschiffe, einen ursprünglichen Putz zeigten. Eine genauere Untersuchung liess bald eine sehr grossartige malerische Ausschmückung dieser Wände hervortreten. Während der obere Theil dieser Wände zwischen den langgeschlitzten Fenstern bei 25 Fuss Höhe bis unter die Gewölbe hinauf anscheinend ohne weiteren Schmuck blieb, nur mit einer Quadereintheilung des grauen Putzgrundes versehen, war die 20 Fuss hohe Basis bis zur Sohlbank der Fenster hinauf auf's reichste der Art bemalt, dass unter den Fenstern stets ein Teppichmuster herabhängt, meist purpurroth mit grünem Blattmuster reich durchwirkt, auch blau mit Sternen besäet. Der Zwischenraum zwischen je zwei solchen Teppichen war vorherrschend durch je drei reich gegliederte Baldachine eingenommen, welche durch einzelne Heiligenfiguren ausgefüllt sind. Letztere sind im kolossalen Massstabe gehalten, sehr energisch gezeichnet, und nach alter Weise der Art farbig behandelt, dass die Umrisse dunkel gehalten, und nur wenige Schatten angedeutet sind. Allerdings ermangeln sie, der späteren Entstehungsweise entsprechend, der idealen Schönheit früherer Jahrhunderte; doch ist der Realismus der Darstellung noch immer nicht der Grossartigkeit der Gestalten nachtheilig gewesen. Durch Beischriften erkennt man St. Maria Magdalena und St. Blasius. Gegen Westen hin sind die Apostel und Evangelisten in Halbfiguren zwischen Arabesken dargestellt. Auf der Nordseite sieht man zwischen zwei Fensterbaldachinen anstatt der Einzelfiguren auch grössere Gemälde, unter denen sich die Darstellung des Todes der Maria auszeichnet. Unten liegt die sterbende Jungfrau zwischen den Aposteln, während darüber Christus, von himmlischen Heerschaaren umgeben, die Seele in Empfang nimmt. Dies Bild hat eine reichere Behandlung und durch den grünen Laubhintergrund etwas sehr malerisch Anziehendes. Eine gemalte Inschrift mit der Jahreszahl MXLIX, dürfte mit der Entstehung dieser Wandgemälde zusammenhängen, welche im Langhause auf jeder Seite 200 Fuss einnehmen, und an den Bildnissen der Bischöfe und der drei hier begrabenen Hochmeister im hohen Chore eine Fortsetzung haben, obschon diese höher gelegen und nur 10 Fuss hoch sind. Diese waren niemals übertüncht, wohl aber im XVII. Jahrhundert sehr roh übermalt.

*Am 3. April starb Heinrich Hübsch, einer der geistvollsten und bedeutendsten Architekten Deutschlands, der zugleich als Kunstschriftsteller eine hervorragende Stellung einnahm. Er war 1795 zu Weinheim geboren, bildete sich in Italien, namentlich in Rom und in Griechenland aus, trat bald nach seiner Rückkehr in die Heimath als Kunstschriftsteller über griechische Architectur und Ornamentik auf, und gab mit Heger die malerischen Ansichten von Athen heraus. Diese Werke so wie sein für die evangelische Kirche in Bremen gemachter Entwurf, veranlassten seine Berufung als Lehrer der Architectur an das Stadel'sche Institut zu Frankfurt am Main, wo er gegen Firt seine Vertheidigung der griechischen Architectur schrieb. Im Jahre 1827 nach Karlsruhe berufen, wo er bis an sein Ende verblieb und zuletzt daselbst als Oberbaudirector angestellt war, begründete er für Baden eine neue Bauepoche, indem er eine Reihe bedeutender Architecturwerke schuf, die ihm ein unvergängliches Andenken sichern. In den letzten Jahren beschäftigte sich Hübsch auf das lebhafteste mit der Herausgabe des grossen Werkes über die „altchristlichen Kirchen“, welches bis auf die letzte Lieferung vollständig erschien, und worin sich seine entschiedene Vorliebe für den romanischen Styl aussprach. In kunstgeschichtlicher Beziehung ist das letztgenannte Werk von grossem Interesse, und wir hoffen desshalb auch, dass sich in dem Nachlasse Hübsch's die Materialien zur Herausgabe der Schlusslieferung vorfinden werden, damit Ersteres kein Bruchstück bleibt.

*Die sogenannten Thermen in Trier — eines der bedeutendsten Monumente der Römerherrschaft auf deutschem Boden, haben schon wiederholt das Interesse der Geschichts- und Alterthumsfreunde auf sich gezogen, und es blieb bisher die Frage noch ungelöst, ob deren Bestimmung jene eines kaiserlichen Palastes oder wirklich von Bädern war. Da die Ursache der Unentschiedenheit darin lag, dass die vor zwanzig Jahren begonnenen Ausgrabungen nicht fortgesetzt werden konnten, so hat der Generalconservator Herr v. Quast es erwirkt, dass von der preussischen Regierung für diesen Zweck 5200 Thlr. bewilligt wurden.

Correspondenzen.

*__Wien.__ Am 4. April starb hier der Fabrikant Karl Lemann, einer der wärmsten Kunstfreunde Wiens. Als Mitglied des Ausschusses des Wiener Alterthumsvereines zeigte er sich vorzüglich in der Richtung thätig, dass er die hervorragendsten Objecte der kunstarchäologischen Ausstellung des Jahres 1860 photographirte und in ein Album zusammenstellte, welches Seiner Majestät dem Kaiser überreicht wurde. Er hinterliess auch eine kleine Sammlung von mittelalterlichen Gefässen, Geräthen und Bildern, und zahlreiche Photographien von Kunstgegenständen, von denen zu wünschen ist, dass sie in den Besitz einer öffentlichen Sammlung gelangen.

*__Prag.__ In Folge einer aus Beraun eingetroffenen Nachricht, dass man daselbst die Bedachung eines alterthümlichen Bastionsthurmes abzutragen beabsichtige, fand sich die k. k. böhmische Statthalterei veranlasst, mich nach Beraun abzusenden, um über den Bauzustand und den historischen Werth jenes gefährdeten Alterthumsdenkmales mein Gutachten zu erstatten. Ich verfügte mich daher am 7. October nach Beraun und untersuchte jenes in mehrfacher Beziehung interessante Baudenkmal.

Es ist in der That überraschend und muss in unserer Zeit, wo Industrie und Verschönerungssucht alle Hindernisse, die der Erweiterung der Städte im Wege liegen, rasch zu beseitigen strebt, als eine eigenthümliche Erscheinung bezeichnet werden, dass die Stadt Beraun ihre Befestigung, wie sie am Schlusse des XIII. Jahrhunderts angelegt worden, in ihren Hauptbestandtheilen beinahe vollkommen erhalten hat. Die Stadt bildet ein regelmässiges Viereck und ist von einer doppelten Befestigungsmauer umgürtet. Aus der innern Ringmauer treten noch jetzt in geringen Abständen von einander die niedrigen Thürme, deren Plattformen wohl ursprünglich blos mit Zinnen gekrönt waren, vor; zwischen dieser innern und der äussern noch jetzt bestehenden Umfassungsmauer zieht sich der Wassergraben hin, der aus der vorbeifliessenden Beraun seinen Zufluss erhielt. Ich erlaube mir zu bemerken, dass die Befestigungswerke der Stadt Beraun, die bisher wenig beachtet wurden, sich als ein interessantes Denkmal der Militär-Architectur des Mittelalters darstellen und eine genaue Aufnahme um so mehr verdienen, je seltener solche Befestigungsanlagen aus der fernen Vorzeit in solcher Vollständigkeit in Böhmen vorkommen. — Der an der Westseite der Stadt in der Nähe der Kirche befindliche, die übrigen mehr oder weniger verwüsteten Bastionsthürme der innern Mauer überragende Thurm — wahrscheinlich ein Wartthurm — dessen hohes Walmdach noch vor Kurzem in die Lufte ragte, war der Gegenstand meiner Untersuchung. Ich fand bei meiner Ankunft, dass man bereits das Dach bis auf die drei zierlichen Erkerschilde desselben und einen Theil des Dachstuhles abgetragen hatte. Diese, die Stirnseiten des steilen, bereits abgetragenen Daches zierenden Giebel waren aus Ziegeln künstlich gefügt und die Bekrönung derselben war aus gebranntem Thon *(terra cotta)* gebildet. An diesen Bastionsthurm ist nach der Stadtseite hin ein kleines Haus angebaut, das sammt dem viel ältern Thurme der Bürgersgattin Katharina Bartos gehört, welche das baufällige hohe Dach des Thurmes abtragen liess, in der Absicht, um durch ein gemeinsames niedriges Dach den Thurm und das an denselben sich anschliessende Häuschen überdecken zu lassen. Dabei muss bemerkt werden, dass sämmtliche Preisziegeln, mit welchen das alte Dach gedeckt war, wohlerhalten waren und zur Zeit, als ich den Thurm besuchte, zum abermaligen Gebrauche aufgeschichtet lagen. Es handelte sich nun darum, dass der Gemeinderath der Stadt Beraun den Entschluss fasse, das steile Walmdach, welches der Stadt zur besonderen Zierde gereichte, in seiner ursprünglichen Form auf Gemeindekosten herstellen zu lassen. Aus dem von den städtischen Architekten Kolařik entworfenen Überschlage ergab es sich, dass die Herstellungskosten des Daches, wenn die Stadtgemeinde das nöthige Holz für den Dachstuhl hergeben würde, sich auf vierhundert Gulden belaufen würden.

Wiewohl einige Mitglieder des Gemeinderathes, insbesondere aber der Postmeister Herr Klier sehr entschieden auf die Wiederherstellung des Daches in seiner ursprünglichen Form drangen, so führten doch alle Schritte, die ich zu diesem Zwecke unternommen, und über welche ich der k. k. Statthalterei einen ausführlichen Bericht vorgelegt, zu keinem befriedigenden Resultate, indem, wie ich späterhin erfahren, jener Bastionsthurm anstatt des alten imposanten Giebeldaches eine sehr niedrige Dachkappe erhielt. — Bei diesem Vorgange muss man bedauern, dass die zierlichen aus Ziegeln und *terra cotta* aufgeführten Giebelschilde des Daches vernichtet wurden. Diese Giebel rühren eben so wie die zerstörte Bedachung des Thurmes aus dem XVI. Jahrhundert her und waren interessante Denkmale des zu jener Zeit in der Stadt Beraun blühenden Industriezweiges der plastischen Arbeiten aus gebrannter Erde. Zierliche Medaillons von *terra cotta* haben sich noch an der Façade der Dechanteikirche zu Beraun (erbaut im Jahre 1543) erhalten und eine grössere Anzahl ähnlicher Bildwerke aus gebrannten Thon erblickt man noch heute an der Aussenseite der Begräbnisskirche (erbaut im Jahre 1524) jener Stadt.

Dr. Joh. Er. Wocel.

*__Hall in Tirol.__ Wir haben in Innsbruck, wie Sie wahrscheinlich schon wissen, eine Glasmalerei-Anstalt, welche vor ein paar Jahren vom Architekten Vonstadl, Historienmaler Mader und Spängler Neuhauser gegründet wurde. Diese noch junge Anstalt hat schon tüchtige Werke geliefert, unter denen sich besonders die zwei von Essenwein entworfenen Fenster für die Kirche in Pfaffenheim durch strenge und treue Ausführung auszeichnen. Ein Fenster für die Kirche in Landeck, die Architectur sehr schön von Vonstadl gezeichnet, die Historie nach Münchener Art nach einem Carton von Mader ausgeführt, erregt auch gerechte Bewunderung. Die Anstalt steht unter sehr guter Leitung, da besonders Vonstadl einer der wenigen echten Vertreter der wahrhaft mittelalterlichen Kunst ist.

P. Bertrand Schöpf.

Literarische Besprechungen.

H. Weiss, Costümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter. 1. Abschnitt; 2. Abschn. 1. Abtheilung, Stuttg. Ebner und Seubert 1862.

Angezeigt von J. Falke.

Das Werk, welches wir hier zur Anzeige bringen, ist eine Fortsetzung des allen Freunden des Alterthums hinlänglich bekannten „Handbuches“ der Costümkunde und schliesst sich demselben in Form und Plan auf das Genaueste an, nur in verengerten Grenzen. Das frühere Werk war während der Arbeit über den ursprünglichen Gedanken des Verfassers hinausgewachsen, wir müssen aber gleich hinzufügen, nicht zum Nachtheil der Sache, noch derer, die aus ihm Nutzen ziehen wollen. Es war das nur natürlich. Der Anlage nach sollte das Werk dem Historienmaler — oder sollen wir im Allge-

meinen sagen, dem Historienkünstler — alles das liefern, was er etwa zu seinen Darstellungen an den äusseren Dingen der Geschichte, an Gegenständen des Alterthums bedürfen könnte, also die Trachten und Waffen, die Baulichkeiten und das Geräth aller Art. Der Verfasser wollte ihm aber die äusseren Dinge nicht blos äusserlich geben, sondern ihn in ihre Bedeutung für das Leben der Völker und den Charakter der Zeiten einweihen und so durch die Eröffnung des geschichtlichen Verständnisses dem Fehler der Zeitvermengung vorbeugen, welchem wir auf den meisten historischen Bildern der Gegenwart zu begegnen pflegen. Zugleich aber sollte das Werk noch ein Handbuch für den Archäologen bilden, um die Formen zu erkennen und das Bezeichnende und Charakteristische für Zeiten und Völker zu unterscheiden, und endlich auch ein Hilfsbuch für jeden Freund der Geschichte sein, der sich nicht mit den Kriegs- und Staatsbegebenheiten begnügt, sondern eine Anschauung von den Dingen und dem Leben der Vergangenheit gewinnen möchte.

Man muss im Allgemeinen sagen, dass die Costümkunde des Alterthums diese Absichten alle erreicht hat, aber freilich konnte es nur dadurch geschehen, dass das Werk in seinem äussern Umfange wohl weit über die erste Idee hinaus, mächtig um sich griff und bis nahe an 1500 Seiten heranwuchs, denn das Detail, welches sich bei so umfassendem Plane der Berücksichtigung darbot und dieselbe gebieterisch verlangte, ist ein ganz ausserordentliches. Indem das Buch alles ergriff, was nur das Leben an gegenständlichen Dingen aufweiset, wurde es zu einem vollständigen Handbuche der Archäologie, und indem es diese Dinge im Zusammenhange der Geschichte darstellen wollte, wurde es zugleich zu einer illustrirten Culturgeschichte. Unstreitig musste so die Costümkunde an Interesse und Bedeutung gewinnen, aber es erhöhten sich auch für den Verfasser namentlich die formellen Schwierigkeiten, die Bewältigung und gleichmässige Verarbeitung des ganz ausserordentlich umfangreichen Materiales, zumal er nirgends bei dem Allgemeinen stehen bleiben konnte, sondern der Künstler, der ihm doch in erster Linie vor Augen stand, durchaus und überall das Detail bis in's Kleinste verlangte.

Nicht anders wäre es bei der Fortsetzung des Gegenstandes in die christliche Zeit und in das Mittelalter gewesen. Äussere Gründe, die leicht einzusehen sind, stellten sich aber einer gleichen voluminösen Ausdehnung des Werkes entgegen. Wie uns scheint, hatte der Verfasser nur die Wahl zwischen zwei Wegen, entweder das Detail zu beschränken und im Allgemeineren zu bleiben, oder einzelne Gruppen oder einen Haupttheil ganz auszuscheiden. Wir bedauern, dass er sich in dieser Alternative überhaupt befand, stimmen aber unter obwaltenden Umständen ganz damit überein, dass er den letzten Weg gewählt, nämlich einen Haupttheil ausgeschieden hat, um für die übrigen Gegenstände mehr Raum zu eingehender Besprechung zu gewinnen. Eben so richtig ist die Wahl auf die Gruppe der Bauten gefallen als diejenige, welche hinwegzubleiben hatte, denn sie hat bereits zum öfteren Darstellungen gefunden, und weit ausführlicher und detaillirter, als in einer Costümkunde möglich gewesen wäre. In Betreff ihrer sind die Hilfsmittel dem Künstler und dem Archäologen leichter zur Hand als für irgend einen andern Gegenstand. Doch gilt das eigentlich nur für die Kirchenbaukunst; die Wohnungen haben bisher weit weniger die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gezogen, und wir bedürfen entschieden eines Werkes über die Civilarchitectur des Mittelalters. Um eben deswillen ist es sicherlich zu bedauern, dass der Verfasser sich genöthigt gesehen hat, von dem früheren Plane abzuweichen.

Das vorliegende Werk beschäftigt sich also nur mit der Tracht und dem Geräthe im Mittelalter, und zwar vom IV. bis zum XIV. Jahrhundert. Warum der Verfasser mit diesem Jahrhundert abschliesst und nicht der gewöhnlichen Zeiteintheilung folgt, ist uns nicht klar, zumal bei den Völkerschaften, die über eine nationale Tracht nicht haben hinauskommen können, gerade der Schluss des Mittelalters von besonderer Bedeutung ist, und überhaupt in dieser Periode sich überall reichere Gestaltung zeigt. Vielleicht sind es wieder ähnliche Gründe der Selbstbeschränkung, die ihn dazu bewogen haben. Wir hoffen aber, dass der Verfasser uns bald für diese Unterlassung entschädigen werde, und dass die Theilnahme des Publicums es ihm möglich mache, sein Werk in einer dritten Abtheilung vom XIV. Jahrhundert bis auf die Gegenwart fortzusetzen.

Bis jetzt liegen uns der erste Abschnitt und die erste Abtheilung des zweiten Abschnittes vollendet vor. Nach einer kurzen übersichtlichen Zusammenfassung des römischen Costümes (wir setzen die weite Bedeutung dieses Wortes, wie sie der Verfasser nimmt, als bekannt voraus), um den Übergang in die christliche Zeit zu bilden, gibt der erste Abschnitt die Darstellung der Byzantiner und der Völker des Orients, so weit sie für das Mittelalter zu selbstständiger und neuer Gestaltung gelangen, nämlich der Neuperser und Araber. Der zweite Abschnitt beschäftigt sich mit Europa und enthält in seiner ersten Abtheilung die west- und ostslavischen Völkerschaften und die Scandinavier, denen sich also die germanischen und romanischen Völker noch anzuschliessen haben. Wenn wir hievon die Einleitung und die Bewohner des Nordens ausnehmen, so muss man dem Verfasser das Verdienst zuerkennen, dass er überall eigentlich der erste ist, welcher aus den weit zerstreuten und oft äusserst spärlichen Hilfsmitteln die Nachrichten zusammenstellt und von seinem Gegenstande nicht blos die Ursachen und auf einander folgenden Formen der Entwickelung zu geben versucht, sondern sie auch in den Lauf der Geschichte hinein zu stellen bemüht ist. Er hat sich demnach die Aufgabe so hoch wie möglich gesetzt, in einer Weise, zu welcher man sonst erst gelangt, wenn man auf eine Anzahl Vorgänger zurücksehen kann. Wenn die Resultate nicht überall dieser Aufgabe genügen, so liegt es vorzugsweise daran, dass die Daten der bildlichen und schriftlichen Quellen nicht ausreichen, um ein vollständiges Gemälde zusammen zu stellen. Wir kennen oft nicht die Formen der Dinge, die uns nöthig sind, und noch viel weniger die Ursachen, aus denen sie sich entwickelten. Daher ist der Verfasser nicht selten gezwungen, sich im Reiche der Vermuthungen zu ergehen, wie das z. B. bei den meisten slavischen Völkerschaften, ja selbst bei den Byzantinern oft der Fall ist.

Aus demselben Grunde ist es natürlich, da der Gegenstand sich noch im Läuterungsprocess der Forschung befindet, wenn wir im Folgenden, wo wir dem Inhalt theilweise näher folgen, mehrfach zu Widerspruch oder zu anderer Auffassung veranlasst sind.

Das kann jedoch selbst, wenn wir darin Recht hätten, dem Verdienst des Buches in keinerlei Weise Abbruch thun; seine Bedeutung ruht vollkommen sicher in seinem Werthe. Unsere Bemerkungen werden nur für das Interesse zeugen, welches wir an dem Gegenstande nehmen. Wir fügen noch hinzu, dass dasjenige, was uns vorliegt, dieselben Vorzüge zeigt, wie das frühere Werk des Verfassers, die Costümkunde des Alterthumes, nämlich die umfassende Kenntniss des Materiales und seiner Quellen, die klare Anschauung von den Gegenständen und die Richtigkeit und Zuverlässigkeit im Sachlichen.

Die Einleitung, welche uns in kurzen Zügen die Hauptbestandtheile der römischen Tracht und ihre Wandlung unter den Kaisern vorführt, dient dazu, die Thatsache festzustellen, dass von ihr die Tracht des europäischen Mittelalters, zunächst mit Beziehung auf Byzanz gesagt, seinen Ausgangspunkt nimmt. Das Christenthum hatte hierauf gar keinen Einfluss. Freilich ist es nicht mehr das echte römische Costüm; es hat den Verfall der Kaiserzeit mitgemacht, es ist in den Geist der Entsittlichung, in die Entartung und Verweichlichung eingegangen, und hat besonders, was die Form betrifft, schon eine entschiedene Hinneigung zum Asiatischen, zum Weibischen, zu Prunk und Luxus und zu auffälligen Formen gezeigt. Wie der Römer der Kaiserzeit sich asiatischer Schwelgerei ergeben

und in moralischen Dingen die Scheu abgelegt hat, wie die Kaiser asiatisches Ceremoniell einführen und selavische Zeichen der Unterwürfigkeit verlangen, so asiatisirt sich auch das Costüm. Die Toga, das echte Nationalkleid von Anbeginn an, kommt gänzlich ausser Gebrauch oder bleibt noch ein paar Jahrhunderte in würdeloser Gestalt den höchsten Amtspersonen. Die vornehmen Männer, die Kaiser voran, gefallen sich in schleppenden, seidenen und baumwollenen, buntfärbigen Gewändern, die Frauen sogar in durchsichtigen Stoffen; die kurze Tunica, die bis zum Knie reichte, wird mit der langen tunica talaris vertauscht; die Verweichlichung ruft in Nachahmung der Barbaren die Anlegung von Beinkleidern hervor, ja erwärmender Leibbinden bedurften die Nachkommen der Catonen; der Kopf ziert sich mit Perrücken, mit Puder oder wenigstens mit einer grossen Menge künstlicher Frisuren; statt der Toga oder des entsprechenden stoff- und faltenreichen Frauenmantels, werden eine Menge verschiedener Mantelformen versucht, bis ein Schultermantel, ähnlich dem griechischen Himation, als Lacerna oder Pallium die Oberhand gewinnt. Überhaupt will es uns scheinen, als ob etwa in der Zeit Constantins, da wieder ein wenig mehr Ruhe und festere Gestaltung in die Costümverwirrung gekommen ist, die Trachten in ihren Formen weit mehr den spätgriechischen Charakter trugen und den asiatischen, auf welchen Weiss einen so grossen Werth legt, mehr, so zu sagen, in ihrer sittlichen Physiognomie erkennen lassen. Auch der Soldat zeigt sich in seinem Äussern noch immer hinlänglich als Römer, wenn er auch seine wachsende Schwäche dadurch offenbart, dass er seit Trajan ein Stück seiner Rüstung nach dem andern weglässt, weil sie ihm zu schwer wird, den eisernen Harnisch gegen lederne Röcke und Filzwämmser vertauscht, den Helm gegen den pannonischen Hut und seinen grossen Schild gegen ein kleines Rundschildchen. Selbst ohne Kopfbedeckung sehen wir ihn auf den Bildwerken, und von den Daciern hatte er früh genug die weitfaltige lange Hose bequem und gegen Wetter und Kälte dienlich kennen gelernt.

Was das Geräth betrifft, so zeigt auch dieses noch im IV. Jahrhundert auf's Deutlichste die directe Herkunft von der hohen classischen Kunst, wie sehr auch die Kunstfertigkeit gesunken und der Geschmack entartet ist. Aber daneben gilt schon der äussere Prunk mit dem blossen Stoffe, die Massenhaftigkeit der goldenen und silbernen Gefässe, die den schwelgerischen Gastereien entsprechen. Die Geschicklichkeit trägt vielfach über die Form den Sieg davon und die Grösse und die Seltenheit des Materiales wird als solche geschätzt. Nicht auf die Schönheit der Vase kommt es an, sondern dass sie aus bestimmtem edlen Gesteine die grösste ihrer Art ist. Auch asiatische baroeke Formen fangen wohl an, sich in Gebrauchs- und Luxusgegenstände einzudrängen.

So stehen die Dinge, als der Schwerpunkt des Reiches nach Osten an die Grenze Asiens verlegt wird. Mit Byzanz als Hauptstadt entsteht eigentlich ein neues Reich unter neuen Bedingungen, und damit die Grundlage einer neuen Cultur, die sich von der römisch-griechischen völlig abzweigen, wenn auch von ihrer Wurzel nicht loslösen konnte.

Die Untersuchung und Darstellung, welche Weiss dem Byzantinismus zu Theil werden lässt, nehmen wir mit besonderer Dankbarkeit auf, wenn wir auch, wie sich sogleich zeigen wird, von ihm in einem Hauptpunkte abweichender Ansicht sind. Die byzantinische Frage war nahe daran für die Archäologen und Kunstforscher des Mittelalters zur „orientalischen Frage“ zu werden, so gross ist oder war ihre Bedeutung. Bekanntlich glaubte man einst die ganze mittelalterl che Kunst von dem Einflusse und Charakter des Byzantinismus beherrscht. Nun hat man ihm zwar allgemach seine Eroberungen, auf die er kein Recht hatte, entzogen, immerhin aber bleibt er auch in den verengten Grenzen als eine bedeutende Grossmacht der Kunstgeschichte bestehen. Wir mussen ihn nicht blos in seinem heimatlichen Gebiete gelten lassen, sondern wir können uns auch nicht der Wahrnehmung entziehen, dass er in der That die Strahlen seines Einflusses nach allen Seiten hin ausgesendet hat, in die Levante, rund um das schwarze Meer, über das ganze Russland, Ungarn und die südslavischen Länder, nach Italien und weiter noch nach Westen und Nordwesten. Wir in Österreich stossen überall auf seine Spuren.

Unter diesen Umständen ist es wirklich merkwürdig, dass die byzantinische Kunst und Kunstcultur noch keine einzige Monographie oder eingehende Gesammtdarstellung erhalten hat. Wir kennen wohl im Allgemeinen ihre Kennzeichen, aber was sie eigentlich geleistet hat (die kirchliche Architectur ausgenommen), ihre verschiedenen Perioden, ihre Entwickelungsphasen, ihre Blüthe und ihr Verfall, wenn sie deren gehabt hat, wie weit ihr Einfluss sich erstreckt hat, wie ihre Wechselwirkung mit dem Orient war, namentlich auf dem Gebiete der höheren Industrie, das ahnen wir alles mehr, als dass wir sichere Auskunft darüber geben könnten; es ist Vermuthungen und Zweifeln und streitenden Ansichten unterworfen, wie eben die uns vorliegende Darstellung von Weiss beweiset.

Derselbe gibt uns einleitend eine kurze Übersicht der Geschichte von Byzanz und schildert uns, wie das oströmische Reich von Stufe zu Stufe, von Kaiser zu Kaiser entartet und sich bis zur Vermischung alles Römischen asiatisirt, welcher neue Charakter dann durch Justinian befestigt wird. Auch unter den folgenden Kaisern gewahren wir nur ein fortwährendes Sinken, bis dann seit dem Tode des Heraclius (641) eine völlige Erstarrung eintritt, welche die einmal gewonnene Form als Prototyp hält und bis zur Eroberung Constantinopels durch die Lateiner (1204) andauert, ja in der That sich recht eigentlich bis in die Gegenwart fortsetzt. In diesem vermeintlichen Beharren des Byzantinismus liegt der Knotenpunkt unseres Widerspruches. Der Verfasser kann allerdings in Bezug auf die „mumienhafte Erstarrung“ die bisherige allgemeine Ansicht zu seinen Gunsten in Anspruch nehmen; allein diese Ansicht ist in den letzten Jahren seit dem Aufleben der eigentlichen Kunstforschung so ausserordentlich revidirt worden, dass sie sich auch noch diese letzte Berichtigung wird gefallen lassen müssen.

Wenn die byzantinische Kunst und Cultur ein Jahrtausend lang und länger ein so völlig todtes Leben geführt hat, wie war es möglich, fragen wir zunächst, dass sie überhaupt einen solchen Einfluss auf junge, auf strebende Völker gewinnen konnte? Wie war es ihr möglich, die slavische Cultur sich nicht blos zu unterwerfen, sondern, selbst für eine gute Zeit wenigstens zu befruchten? Nur was Leben hat, kann Lebenssaat ausstreuen. Wir stimmen mit Weiss darin überein, dass nach der Gründung des oströmischen Reiches das römisch-griechische Element noch eine lange Zeit im Sinken begriffen war, etwa bis gegen den Ausgang des Bilderstreites, bis in den Anfang des IX. Jahrhunderts. Die nächst vorausgegangene Zeit, das VII. und VIII. Jahrhundert sind uns, so weit wir jetzt sehen können, die Zeiten des tiefsten Verfalles. Von da aber gewahren wir keinen Stillstand, keine Verknöcherung und mumienhafte Erstarrung, sondern einen ausgesprochenen Aufschwung, eine Erhebung des nicht mehr griechisch-römischen, sondern specifisch-byzantinischen Geistes. Und diese Erhebung dauert so lange, als Weiss die Periode des Stillstandes begrenzt, nämlich bis zur Eroberung Constantinopels durch die Lateiner 1204. Diese Periode repräsentirt uns die Blüthe von Byzanz, seiner Kunst und seiner Cultur überhaupt. Erst von da an mögen wir den Verfall datiren, und die eigentliche Verknöcherung und Versteinerung, die das Kennzeichen der heutigen griechischen Kunst in der Diaspora ist, vielleicht erst seit der Einnahme durch die Türken oder der Abschliessung der Stadt durch dieselben, denn über diese Epoche der Paläologen sind wir in Sachen der Kunst und Cultur nur wenig und unsicher unterrichtet.

Eine Menge Gründe sind es, auf welche wir unsere abweichende Ansicht stützen. Gründe, die so bedeutend auftreten, dass sich selbst unser Verfasser ihrer Macht nicht ganz entziehen kann und für die Byzantinität in der Periode unter dem Geschlechte Basilius des Macedoniers wenigstens „den täuschenden Schein einer Erhebung“ zugeben muss. Eben so findet er später, dass es unter den Comnenen „förmlich den Anscheine gewann, als feiere Byzanz seine Wiedergeburt“. Nach unserer Ansicht war es nun nicht blos ein Schein, sondern eine wirkliche Culturerhebung von der Stufe aus, auf welcher das griechische Reich im VIII. Jahrhundert gestanden. Wenn sich demungeachtet die sittliche Entartung fortpflanzt — und es ist noch die Frage, ob nicht auch in dieser Beziehung eine relative Besserung eintrat —, so kann man nur sagen, dass nicht nothwendig immer eine moralische Erhebung mit der geistigen Hand in Hand geht.

Zunächst muss man zugeben, dass die äusseren Zustände des Reiches in dieser Periode vom IX. bis zum Ende des XII. Jahrhunderts durchaus nicht ungünstige sind, ja oft genug Glück und Sieg sich beim byzantinischen Heer einfanden, und Ruhm und Eroberung folgten. Fast die ganze Zeit (mit einer Unterbrechung im XI. Jahrhundert) gab es tüchtige, oft ausgezeichnete Regenten, welche Bildung und die Werke des Geistes zu schätzen wussten, Theophilus machte in der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts damit den Anfang, dass er Gelehrte und Künstler an seinen Hof rief, welchen er hierin dem arabischen Hofe der Abbassiden gleich zu machen gedachte. Wenn sein Sohn Michael wieder davon abwich, so wurde unter dem Geschlechte Basilius des Macedoniers der Weg mit grösserer Standhaftigkeit verfolgt und zugleich äusserer Ruhm damit verbunden. Selbst Constantin Porphyrogenitus war trotz seiner Schwächen geistigem Wesen zugethan und seine Genauigkeit in Sachen des Ceremoniell steht damit nicht im Widerspruch. Unter Nizephorus II. Phoras, unter Romanus, dessen eine Tochter Theophaon mit Kaiser Otto II. vermählt wurde, die andere Anna mit dem russischen Herrscher Wladimir, unter Johannes Zimiszes und Basilius II. stand im X. Jahrhundert das Reich Byzanz überall hin in Glanz und Ehren. Es ist dies auch die Zeit, wo die byzantinische Cultur nach allen Seiten ihre Strahlen wie eine Sonne versendet, ein Einfluss, der wenigstens bis zum Beginne der Kreuzzüge ungeschwächt andauert, wo auf einmal eine Gegenströmung von Westen her sich erhebt, doch nicht ohne rückwärts fliessend, Byzantinisches wieder mitzunehmen. Nach fünfzigjähriger Unterbrechung durch schlechtere Regenten folgt dann das Herrschergeschlecht der Comnenen mit Alexius I., welche das Reich unter den gefährlichen Stürmen der Kreuzzüge mit höchstem Geschick hindurch führten bis zum Anfange des XII. Jahrhunderts, wo es nur in Folge innern Haders erlag. „Solcher rein persönlicher Schimmer erreichte unter den nächsten Thronerben Alexius des Ersten, unter Johann oder Kolo-Johann und seinem jüngeren Sohne Manuel, in dem Zeitraume von 1118 bis 1179 den höchsten fernhin strahlenden Glanz“. So Weiss. Es sollte uns aber doch Wunder nehmen, wenn dieser Schimmer und Glanz, der ganze Reihen von Herrschern begleitet, spurlos an dem Volke und seiner Cultur vorübergegangen wäre und nicht vermocht hätte es für eine Zeit lang aus den Todesschlaf zu erwecken.

Wir finden auch in der That in manchen Zweigen des Culturlebens statt des vermeintlichen Stillstandes einen Wechsel und eine Wandlung. Die bürgerliche wie die militärische Tracht erleiden beide in diesem Zeitraume bedeutende Änderungen, was jedenfalls nicht auf einen Stillstand hindeutet, einerlei, ob diese Änderungen Original oder aus der Fremde entlehnt sind. Wir gewahren ferner eine grosse Thätigkeit auf dem Gebiete der Industrie und Kunstindustrie. Gerade in dieser Periode erst wird die griechische Seidemanufactur so bedeutend, dass sie mit der sarazenischen wetteifert, und die Kunst des Emails beginnt gerade ihre Blüthezeit, wo nach unserem Verfasser der Stillstand anfangen soll. Selbst diejenige Kunst, von welcher man vorzugsweise auf die Erstarrung geschlossen hat, die Malerei, gibt uns Beweise, dass auch sie dem Zuge der Erhebung gefolgt ist. Es ist wahr, im VII. und VIII. Jahrhundert ist der Geschmack in der griechischen Kunst unendlich tief gesunken und liefert wahre Monstra von Scheusslichkeit, obwohl man ihnen nicht gerade den Charakter der Verknöcherung und Erstarrung zuschreiben kann. Aber schon im IX. Jahrhundert kann man neu erwachendes Leben beobachten, und im X., XI. und XII. Jahrhundert findet man Beispiele byzantinischer Malerei, die nicht blos Grösse des Styls und Schönheit, sondern auch wiedergefundene Freiheit beurkunden. Wir verweisen hier vorzugsweise auf mehrere Reihen von Figuren bei Hangard-Mangé und Louandre im ersten Bande von: *Les Arts somptaires* und auf jenes Manuscript, dem die schöne Darstellung der Nacht bei Lacroix im Bande von *Le moyen-âge* etc. entnommen ist. Dass diese Beispiele im Ganzen selten sind, liegt wohl nicht daran, dass sie nicht vorhanden wären, sondern dass man in der Gewohnheit, alles Byzantinische zusammen zu werfen und namentlich die Perioden ungeschieden zu lassen, dem Einzelnen wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat. Mehreres aus dieser Blüthenperiode der griechischen Kunst, was zum Beweise dienen kann, werden die „Reichskleinodien“ von Fr. Bock liefern, namentlich auch gelegentlich der mehrfach besprochenen Kaiserdalmatica in Rom. Dieses ausgezeichnete Werk mit seinen schönen Compositionen und der edlen freien Haltung seiner Figuren, will Weiss (p. 65) zwar eben darum aus Byzanz hinausweisen, aber wir fragen, wo wäre vom X. bis zum Anfange des XIII. Jahrhunderts — denn früher oder später wird es doch niemand setzen wollen — wo wäre in dieser Periode die Kunststätte zu suchen, welche die Zeichnung wie die Stickerei hätte liefern können, wenn nicht eben in Byzanz? In Italien gab es keine ausser der sarazenischen in Palermo, die nur technisch der Sache gewachsen wäre, und wann würden die Byzantiner in ihrem Hochmuthe bei einer italienischen Fabrik oder einem italienischen Künstler eine solche Bestellung gemacht haben, zumal für den griechischen Ritus und mit griechischer Inschrift? Noch viel weniger aber kann dies selbst schon unter hohenstaufischer Herrschaft mit den maurischen Künstlern in Palermo der Fall gewesen sein, die ohnehin nicht fähig waren, figürliche Compositionen dieser Art zu fertigen. Es bleibt uns schon aus diesen äusseren Gründen nur Constantinopel übrig, und es stehen auch gar keine Bedenken entgegen, wenn wir nun der Ansicht von der „mumienhaften Erstarrung“ trotz ihrer allgemeinen Verbreitung tapfer zu Leibe gehen. (Schluss folgt.)

---

* Dänische Gelehrte haben bekanntlich zuerst die Lehre vom „Stein-, Bronze- und Eisenalter“ aufgestellt und derlei drei scharf geschiedene Zeitalter für das gesammte Europa angenommen. Auf Grundlage dieser Theorie wurden die nordischen Alterthümer des Kopenhagner Museums geordnet, und von Worsaae, dem hervorragendsten Vertreter dieser Anschauung, im Jahre 1854 ein mit Illustrationen zahlreich versehenes Werk herausgegeben. Ein im Jahre 1862 erschienenes Supplement zu den „Nordiske Oldsager“ veranlasst nun das „Magazin für die Literatur des Auslandes“ gegen die ganze Theorie ernstliche Bedenken zu erheben und dieselbe theilweise zu bekämpfen.

* Der Benedictiner Gravina in Monreale hat die Publication eines interessanten architektonischen Werkes begonnen. Es enthält die inneren und äusseren Ansichten der dortigen Kathedrale mit den bronzenen Thüren und dem schönen Säulenwerke. — Cavaliere de Rossi, der um die christliche Archäologie Roms hochverdiente Gelehrte, hat ein *„Bullettino de Archeologia Christiana“* gegründet,

wovon uns das erste Heft vorliegt. Dasselbe wird in monatlichen Lieferungen zu 8 Seiten Gr. Quart mit eingedruckten Holzschnitten erscheinen und sich mit altchristlichen und mittelalterlichen Kunstdenkmalen beschäftigen. Das vorliegende Heft handelt von der Entdeckung einer historischen Krypta auf dem Cömeterio di Pretestato und von den Ausgrabungen bei St. Lorenzo fuer della mura und der Basilica di S. Clemente. Zugleich kündigt Cavaliere de Rossi das baldige Erscheinen seines grossen Katakomben-Werkes an. — Von J. Overbeck's „Geschichte der griechischen Plastik" erscheint eine zweite Ausgabe in 10 Monatslieferungen zu etwas ermässigten Preisen. — Von W. Lübke ist der erste Band seiner „Geschichte der Plastik" erschienen, ein Werk, dem wir eine ausführliche Anzeige widmen werden, weil es der erste Versuch ist, die Geschichte der Plastik durch alle Kunstepochen hindurch zusammenhängend zu verfolgen.

* W. H. James Weale, einer der tüchtigsten Kunstschriftsteller des heutigen Belgiens, hat die Herausgabe eines archäologischen Journals unter dem Titel: *„Le Beffroi"* begonnen, das in Heften zu zwei Monaten erscheint und ein ähnliches Unternehmen zu werden verspricht, wie Corblet's *„Revue"*. Das Journal zerfällt in zwei Abtheilungen, von denen die ersten Originalaufsätze über Kunstästhetik, Symbolik, Ikonographie und Monographien über alte Kunstdenkmale Belgiens u. s. w. enthalten, und die zweite sich mit den Restaurationsarbeiten und literarischen Erscheinungen beschäftigen wird. Wir wünschen nur, dass Herr Weale bei Berücksichtigung der Literatur vorurtheilsfreier und umsichtiger zu Werke geht, als die Franzosen. Wir verfolgen seit Jahren mit aller Aufmerksamkeit die auf Archäologie Bezug nehmenden literarischen Erscheinungen Frankreichs, ohne dass wir bemerkt haben, dass die archäologische Literatur Deutschlands auch nur in erschöpfenden bibliographischen Notizen Beachtung finden würde; alle Versuche, die in dieser Richtung gemacht wurden, sind erfolglos geblieben. — In England macht: Gwilt's *„Encyclopaedia of Architecture historical, theoretical and practical"* — ein Band von 1104 Seiten mit 1062 Holzschnitten — Aufsehen. Dieses mit grossem Fleisse bearbeitete Buch enthält auch ein genaues Verzeichniss aller in der Architectur vorkommenden technischen Ausdrücke, ein nach dem Alphabet geordnetes Verzeichniss aller Architekten aller Zeiten und Länder nebst Angabe ihrer Werke, und einen Katalog der nützlichsten Werke über Architectur aller Nationen. Es hat dasselbe, ungeachtet es 42 Schillinge kostet, in kurzer Zeit vier Auflagen erlebt.

Bibliographie.

Correspondenzblatt des Gesammtvereines der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine. Herausgegeben vom Verwaltungsausschusse des Gesammtvereines in Stuttgart. XI. Jahrgang 1863.

Nr. 1. Funde römischer Alterthümer. — Zur Erhaltung und Zerstörung von Kunstdenkmälern in Preussen. — Die Versammlung der deutschen Geschichts- und Alterthumsfreunde im September 1862.

Nr. 2. Mittelalterliche Grabsteine. — Auffindung der Reste einer römischen Wasserleitung zu Burtscheid. — Erhaltung und Zerstörung von Kunstdenkmalen in Preussen. — Das erste Vorkommen der Bezeichnung Leoparden für schreitende Löwen in Wappen.

Nr. 3. Die nordischen Alterthümer des Kopenhagner Museums und Worsaae's Bilderwerk. — Dr. J. A. Messmer. Das Schnitzwerk des Todes Mariä im Nationalmuseum zu München. Mittelalterliche Frauensiegel.

Corpus inscriptionum latinarum consilio et auctoritate academiae literarum regia borussicae editum Volumen primum: adjectae sunt tabulae lithographae.

I. Inscriptiones latinae antiquissimae ad C. Caesaris mortem; adidit Theodorus Mommsen. Accedunt elogia clarorum virorum edita ab eodem, fasti anni Juliani editi ab eodem, fasti consulares ad a. u. c. DCCLXVI. editi a Guilelmo Henzeno. Berlin 1863, G. Reimer. (VI, 849 5 Fol.)

2. Priscae latinitatis monumenta epigraphica ad archetyporum fidem exemptis lithographis repraesentata edidit Fridericus Ritschelius Ebend. 1862 (VII, 127 S. u. 96 Taf. gr. Fol.). 30 Thl.

Geiger, Pfr. Karl. Notizen über Stoff, Gestalt und Grösse der heiligen Geräthe und Gewänder. München, Leutner, gr. 8 (S. 68).

Grimm Hermann. Leben Michel Angelo's. 2 Thl. Hannover 1863, K. Rümpler.

Guhl Ernst. Vorträge und Reden kunsthistorischen Inhalts. Aus seinem Nachlasse. Berlin, 1863.

Hefner O. T. O. Handbuch der theoretischen und praktischen Heraldik unter steter Bezugnahme auf die übrigen historischen Wissenschaften, II Thl. Praktische Heraldik in VIII Capiteln unter Anführung von 252 Beispielen und mit Erklärung der heraldischen Ausdrücke, in sechs Sprachen: erläutert durch 30 Tafeln und 492 Figuren. München 1863.

Katalog der Kunstsammlung des Freih. Karl Rolas du Rosey. Erste Abtheilung: Antiquitäten, Kunstgegenstände, Curiositäten, Ölgemälde, Leipzig bei Rud. Weigel, S. XV, 574.

Kirchenschmuck. Ein Archiv für kirchliche Kunstschöpfungen und christl. Alterthumskunde. VI. Jahrgang, 1862. 7.—11. Heft.

Gänge durch die Katakomben. (Nr. 7, 9, 10.) — Neue Altarbauten (Nr. 7.) — Die Paramente des Papstes Bonifaz VIII. (Nr. 7.) Der Beichtstuhl. (Nr. 7.) — Schatzverzeichniss der Domkirche zu Augsburg im J. 1582. (Nr. 8, 9.) — Die von Stephan erbaute Marienbasilica zu Stuhlweissenburg. (Nr. 8.) — Das Altarkreuz. (Nr. 8.) — Zum Altarschmuck. (Nr. 8.) — Eine Organisten-Prüfung vor 100 Jahren. (Nr. 8.) — Reliquienkästchen für die rechte Hand des heil. Stephan zu Ofen. (Nr. 8.)— Parurá als Verzierung von Alba und Amitt. — Kirchliche Ausstellung des christl. Kunstvereines der Diöcese Rotterburg in Gmünd. (Nr. 10, 11.) — Eine Kritik der Kirchenmusik im Anfange des XVI. Jahrhunderts. (Nr. 10.) — Zur Geschichte der bildlichen Darstellungsweise der heil. 3 Könige. (Nr. 10.). — Palästrinische Musik. (Nr. 11.)

Kothe, Bernh., Die Musik in der katholischen Kirche. Wegweiser durch das gesammte Gebiet der katholischen Kirchenmusik. Breslau, Leuckart, 1862.

Organ für christliche Kunst, herausgegeben von Fr. Baudri. XIII. Jahrg. 1862 (Nr. 3—5).

Rückblicke auf Cölus Kunstgeschichte. (Nr. 3, 4, 5.) — Stellung der Kirche zur christl. Kunst und Kunstindustrie. (Nr. 3, 4, 5). — Der Grabtempel der jüngeren Titursage in seinen Bezügen zur christl. Kunst. (Nr. 3, 4.) — Der Kelch des heil. Adalbert zu Trzemeszno in Posen (Nr. 3.) — Kunstbericht aus England. (Nr. 4.) — Kunstbericht aus Belgien. (Nr. 5.) — Nachlese zur Glockenkunde. (Nr. 6.) Göthe's Urtheil über gothische Baukunst. (Nr. 6 u. 7.) — Basilica oder Rotunde. (Nr. 6.) — Eine Glocke zu St. Peter in Cöln. Der Kreuzgang St. Severin in Cöln. (Nr. 7.)

Stielfried-Alcantara, Rudolf Graf: Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern. II. Bd., 3. Heft. Berlin 1863.

Friedrich der Ältere. Markgraf von Brandenburg, seine Gemahlin Sophia von Polen und ihre Kinder. (Porträts nach dem von A. Dürer ausgeführten Altarschrein zu Heilbronn.)

Bronzetafel und Steindenkmal des Markgrafen Sigmund von Brandenburg, im Seitenschiffe der Gumpertskirche zu Ansbach.

Grabmal Hermann's Grafen zu Henneberg-Römhild und seiner Gemahlin Elisabeth Markgräfin zu Brandenburg in der Stiftskirche zu Römhild, von Peter Vischer

Herzog Albrecht III. v. Österreich und Beatrix Burggräfin zu Nürnberg. Porträts nach dem Stammbaume des Hauses Habsburg in Wien. Grabmal der Markgrafen Casimir u. Georg v. Brandenburg in der Kirche zu Heilbronn.

Jost Nikolaus I. Graf zu Hohenzollern. Porträt.

Aus der k. k Hof- und Staatsdruckerei.

Gez. v. A. Essenwein. Gest. v. H. Bültemeyer.
Druck aus der k.k. Hof u. Staatsdruckerei in Wien 1868

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Unter Mitwirkung des Prof. Rud. v. Eitelberger und des Dr. Gustav Heider

redigirt von Karl Weiss.

№ 6. VIII. Jahrgang. Juni 1863.

Die mittelalterlichen Baudenkmale der Stadt Friesach in Kärnthen.

Von A. Essenwein.

(Mit 3 Tafeln.)

I.

Wenn das Land glücklich zu preisen ist, dessen Geschichte langweilig ist, so muss Friesach unter die unglücklichsten Städte gerechnet werden, denn kaum dürfte eine zweite Stadt von gleicher Bedeutung so viel von Krieg und Feuersbrunst während des Mittelalters zu erzählen haben als Friesach: und doch haben diese der Stadt nicht so geschadet um ihre Bedeutung schwächen zu können, ja dieselbe tritt noch viel klarer gerade dadurch hervor. Auch seine Monumente sind nicht in dem Masse vom Kriege zerstört, als später im Frieden, und noch jetzt gibt Friesach im Wesentlichen ein geschlossenes Bild einer kleinen süddeutschen Stadt des Mittelalters. Es ist allerdings da und dort etwas lückenhaft, der Gesammteindruck der Strassen erinnert nicht mehr an das Mittelalter, die Häuser sind modern, die Kirchen sind verstümmelt, die Festungswerke gebrochen, aber es sind so viele Trümmer und Reste da, dass wenig Phantasie dazu gehört, sich den Eindruck zu reconstruiren. Noch ragen allenthalben die Trümmer der Burgen aus der Erde, die Mauern und der Graben sind noch erhalten, ja der letztere hat noch sein Wasser, das ihm stets von frischen Quellen zufliesst. Und gerade alle diese Reste der Kriegsbaukunst des Mittelalters sind desshalb im Stande, uns das Bild der alten Stadt vor Augen zu führen, weil die Stadt wesentlich eine Kriegsstätte war: sie war ein wichtiger strategischer Punkt und desshalb befestigt worden. Die Burgen und Mauern waren die Hauptsache, alles andere wegen derselben vorhanden. Die Stadt war weder eine glänzende fürstliche Residenz noch eine reiche blühende Handelsstadt; sie war eine feste Stütze der Herrschaft des Landes.

Diesen Charakter zeigen auch alle ihre Monumente: hier ist keine überschwengliche Architectur, kein Reichthum an Zierformen, kein Luxus des Materiales, keine Bravour der Ausführung; alles ist schlicht, bescheiden und zweckmässig, der Formenkreis einfach und das Ornament beschränkt. Und doch, welcher Reichthum der Formen in der Gesammterscheinung. Wie lustig sieht sich heute noch das Städtchen an, wie „fein“ erscheint es auf der Ansicht, die der alte Merian mittheilt; es ist alles charakteristisch und darum schön.

Die Stadt liegt „an einem bequemen Orte, ist mit feinen und lustigen Berglein umgeben, dahinter hat es aber ein hohes Gebirge, wodurch die rechte Landstrasse nach Obersteier geht“. Am Fusse des hohen Gebirges gelegen, bot sie einen trefflichen Punkt zur Vertheidigung des Metnitzthales, das sich hier zu einer Ebene bei einem den Eingang in das enge Thal bewachenden Schloss Dürenstein erweitert, durch welche die Verbindungsstrasse Deutschlands mit Italien hindurchführte.

Um die Bedeutung Friesachs zu erkennen, muss man sich vor Augen halten, dass eine über ein Land zerstreute Bevölkerung das Bedürfniss hat, sich Wege zu schaffen, auf denen sie unter sich und mit der Aussenwelt verkehrt; diese Wege führen die Flussthäler entlang, langsam auf die Höhen hinauf zur Wasserscheide, wo sodann ein bequemer Übergang in ein anderes Flussgebiet sich findet durch das man wieder herabsteigt. Um ein Land in seiner Gewalt zu haben und

[1]) Als ältere Quellen nennen wir Megiser's Chronik in Kärnthen. Zeiller's (Merian's) Topographie und Valvasor's Topographie. In neuerer Zeit ist die Geschichte Friesachs übersichtlich bearbeitet worden vom Propste Hohenauer, auf dessen Schriftchen: „Die Stadt Friesach, ein Beitrag zur Profan- und Kirchengeschichte von Kärnthen, verfasst von Franz Lorenz Hohenauer, herausgegeben von der Direction des historischen Vereines für Kärnthen, Klagenfurt 1847“, wir die Leser besonders verweisen.

Die neueste Bearbeitung fand Friesach in dem Werke: Österreichs kirchliche Kunstdenkmale der Vorzeit, von H. Hermann, Domherr zu St. Andrä, mit Zeichnungen von Springer.

zu beherrschen, ist daher der sichere Besitz dieser Strassen das Wichtigste und dieser wird durch stellenweise angelegte feste Stationen gesichert. An einem engen Flussthale, das sich zwischen den Gebirgen hindurchdringt, sind es die Burgen, welche den Weg beherrschen: wie sich das Thal erweitert, muss eine Stadt stehen, die ein grösseres Heer fassen kann. Diese Städte waren auch zugleich die Hauptstationen des friedlich Reisenden, des Handels und Verkehrs; sie enthielten die nöthigen Arbeitskräfte, die für den Krieger in den benachbarten Burgen, wie für den friedlichen Verkehr nöthig waren. Bedeutendere Städte, an wichtigen Knotenpunkten verschiedener Strassen gelegen, hatten zugleich ihre Handelsniederlagen, ihre grössere, für den Weltbedarf und nicht blos für die nächste Umgebung berechnete Industrie. Übrigens waren im Mittelalter die Handelsniederlagen an Privilegien gebunden, die den Handel vielfach hemmten, ihm aber seine festen Bahnen anwiesen. Hier sammelte sich Reichthum und Luxus. Eine solche Bedeutung hatte Friesach nicht; es war ein Vertheidigungspunkt des Strassenzuges, eine Herberge für den Durchziehenden und eine Stätte für die Handwerksthätigkeit, welche blos für die nächste Umgebung zu sorgen hatte.

Es ist daher von Interesse, den Strassenzug, der bei Friesach vorüberging, ein wenig näher zu verfolgen, und da diese Strassen alle seit den urältesten Zeiten nach denselben Principien angelegt wurden oder eigentlich sich selbst bildeten und nur nach und nach künstlich in einzelnen Strecken modificirt wurden, so müssen wir in die römische Periode zurückgehen um das hier in Frage stehende Strassennetz zu studiren [1]).

Es sind zwei Strassenzüge, der eine von Wels (Ovilabis) an der Traun kommend, der andere von Salzburg (Juvavum), die sich unweit Virunum (dem Zollfelde) vereinigten und über Laibach nach Aquileja führten. Die Strasse von Wels führte über Tutatio (in der Klausen) über Spital, Lietzen, überschritt den Tauern bei St. Johann, ging über Rothenmann, Mauten bei Unterzeyring, überschritt bei St. Georgen die Mur, führte über Neumarkt, Dürnstein, Friesach nach Matucaium (zwischen St. Veit und Friesach) und Virunum. Von der Klause aus zweigte sich eine Strasse ab, die über Kraubath, Judenburg, Hüttenberg nach Virunum führte.

Die Salzburger Strasse dagegen ging über Kuchel, Huttan in der Fritz, Radstadt, Untertauern, Tweng, Mauterndorf, Tamsweg, Murau, Grades, Strassburg nach Matucaium. Die Salzburger Strasse führte also nicht durch Friesach, das somit unter den Römern nur die Bedeutung einer einfachen Station haben konnte, wenn überhaupt genau an der Stelle eine Ortschaft bestand.

Das Mittelalter nahm den römischen Strassenzug auf; es nahm indessen darin einige Veränderungen vor. Virunum, die grosse Stadt am Zollfelde verschwand und Friesach trat an seine Stelle. Die Salzburger Strasse wurde also direct von Grades nach Friesach geführt und letzteres somit ein Knotenpunkt, der um so wichtiger sein musste, als sich auch der, in die über Judenburg und Knittelfeld führende Welser Strasse anschliessende Weg im Mur- und Mürzthale, der wohl unter den Römern bestand [1]) aber keine Bedeutung hatte, weil er nicht in den Itinerarien vorkommt, hob, und die Verbindung mit diesem Theile Steiermarks und mit Österreich an Wichtigkeit zunahm.

Auch hörte Wels, oder eigentlich die Donau auf, der Endpunkt des Strassenzuges zu sein, der sich durch Böhmen, in den Norden Deutschlands fortsetzte.

Der Weg nach Aquileja verlor seine Bedeutung, und der nach Venedig und Verona, bekam grössere Wichtigkeit. Er führte von Friesach an Hochosterwitz vorbei, über St. Veit, Klagenfurt, Villach, Arnoldstein, Tarvis, Malborghetto, Pontafel nach Welschland, berührte hier Dogna, Venzone, Ospedaletto, Gemona, Udine, Casarsa, Pordenone, Conegliano, Treviso.

Während also unter den Römern die Donau bei Linz und Wels, als letzte grössere Stadt, den Endpunkt des Reiches und des Strassenzuges bildete, während die Verbindung mit Österreich (Wien und Carnunt) von Laibach aus über Cilli, Pettau und Steinamanger bewerkstelliget wurde, so ging jetzt der grössere Theil des österreichischen Verkehres und der des ganzen Nordosten Deutschlands mit Italien über die Friesach berührende Strasse, bei welchem Orte sich zugleich die Strasse nach Salzburg abzweigte.

Die Wichtigkeit der Strasse war sehr gross, und die Orte längs derselben gut befestigt, aber auch fortwährend kriegerischen Überfällen ausgesetzt; sie gehörten verschiedenen Herren, insbesondere gehorchten viele nächst den kärnthnerischen Herzogen den Bischöfen zu Salzburg und Bamberg. So war Werfen und Friesach salzburgisch, Pontafel, Malborghetto, Tarvis, Arnoldstein, Villach bambergisch, St. Veit und Klagenfurt waren landesfürstlich.

Die römische Herrschaft lässt uns zwischen Steiermark und Kärnthen in dem heutigen Sinne nicht unterscheiden, auch das frühere Mittelalter nicht, und besonders die Gegend Friesach's wird von den steirischen Geschichtschreibern zu Steiermark gerechnet [2]). Eine wesentliche, natürliche Verschiedenheit des Landes waltet nicht ob und

[1]) Vgl. hierüber A. v. Muchar's Geschichte des Herzogthums Steiermark (Gratz 1844) I. Bd., S. 87, ff., nebst der diesem Bande beigegebenen römischen Strassenkarte.

[1]) Auf Muchar's Karte ist hier keine Strasse angegeben, wohl aber sind alle die Orte St. Margareth, Preggraben, Trabach, Veitsberg, St. Dionisen, Mürzhofen, Mürzzuschlag, Schottwin, als solche bezeichnet, wo römische Spuren sich finden; es muss also wenigstens ein Verbindungsweg im Mur- und Mürzthal bestanden haben.

[2]) So Muchar in seiner Topographie der mittelalterlichen Steiermark. Geschichte des Herzogthums Steiermark II. Bd., S. 53 und 66.

A. *Peterskirche.*
B. *Burg auf den Petersberge.*
C. *Schloss Lavant.*
D. *Virgilienberg.*
E. *Geyersberg.*
F. *Stiftskirche S. Barthol.*
G. *Hl. Blutkirche.*
H. *Spitalkirche.*
I. *Rathhaus.*
K. *Fl…*
L. *J…*
M. *J…*

Gez. v. A. Eggenwein — Gest. v. H. Baltemeyer

alast.
nes.
itius.

N. *Dominikanerkirche.*
O. *Deutsch – Ordenshaus.*
P. *S. Michael.*

1. *S. Veiter Thor.*
2. *Olsather.*
3. *NeumarkterThor.*
6. *Sackthor.*
11 12 *Heidenthor.*

Druck aus der k k Hof u Staatsdruckerei in Wien 1846.

Friesach gehörte seit dem Beginne des zweiten Jahrtausends zu Salzburg, so dass weder Kärnthen noch Steiermark Eigenthumsrechte darauf hatten.

Die Gegend Friesachs hatte ihre Bedeutung gleich der Steiermark überhaupt im Berghaue und die Römerstrasse von Wels nach Aquileja, so wie die sonstigen Verbindungen Steiermarks mit andern römischen Provinzen, hatten als Handelsstrassen vorzüglich die Eisenproducte der Steiermark, die schon in jener Zeit hohen Ruf hatten, nach anderen Ländern zu vermitteln. Nebst der Eisenindustrie betrieb man auch schon zu Zeiten der Römer in der Steiermark Berghau auf edle Metalle und vor allem auf Salz, und das Mittelalter trat hier in die Fussstapfen seiner Vorgänger. Allerdings verschwindet zunächst nach dem Untergange des Römerreiches der Eisenbergbau und die Eisenbereitung Steiermarks aus der Geschichte, allein es lässt sich wohl annehmen, dass sie nicht ganz erloschen sind. Die Sage setzt das Wiederaufleben derselben in das Jahr 712; jedenfalls wurde schon in der Frühzeit des Mittelalters die Eisenindustrie wieder bekannter und das steirische Eisen in den Welthandel gebracht.

Der Haupt-Stapelplatz für steirisches Eisen in dem uns interessirenden Theile von Steiermark, war das durch grosse Privilegien geschützte Judenburg.

Einen weiteren, sehr wichtigen Handelsartikel bildete das Salz, das auf der Friesacher Strasse seinen Weg machte. Graf Wilhelm von Friesach und die heil. Hemma hatten Salinen im Admonter Thale besessen, die theils dem Stifte Gurk zufielen, theils dem Erzbischofe von Salzburg, der sie bei der Stiftung von Admont an dieses Stift abtrat. 1147 schloss der Bischof Roman I. von Gurk mit dem Abte von Admont einen Vertrag, worin er ihm gegen die Verpflichtung, jährlich 60 Metzen Salz in Strassburg oder Motinz anzuweisen, die Ausbeutung des Gurker Salzwerkes überliess.

Sehr bedeutend war der Transitohandel durch Steiermark und Kärnthen. Schon die Römer hatten natürlich mit ihren Nachbarn jenseits der Donau im Grenzverkehr gelebt, mehr noch die unter römischer Herrschaft stehenden Eingebornen, und die Ausgrabungen mancher römischer Gegenstände in Gegenden, wo nie die Römer herrschten, lässt den natürlichen Schluss auf Handelsverbindungen zu, bezogen doch die Römer auch Bernstein von den Küsten der Ostsee. Aus einigen Verordnungen des Ostgothen Theodorich geht hervor, dass zu seiner Zeit dieser Handel noch, oder wieder bestand. Die Gesetze nahmen die Freiheit der Person und des Eigenthums der einheimischen und fremden Handeltreibenden in Schutz; die Errichtung und der Besitz von Märkten und Zollstätten deuten auf lebhaften Handelsverkehr. So hatte Salzburg schon 696 bis 740 in diesen Gegenden Märkte und Zollstätten. Die Stadt Judenburg besass schon um die Mitte des XI. Jahrhunderts Markt-, Zoll- und Mauthstätten und im Laufe des XIII. Jahrhunderts erhielten noch manche Orte des Strassenzuges ihre Märkte und Zollstätten. Wir haben oben bemerkt, dass der Strassenzug über Judenburg, Knittelfeld, durch das Mur- und Mürzthal im Mittelalter eine höhere Bedeutung erhielt, als unter den Römern, hauptsächlich bis Leoben, wo wiederum eine Hauptniederlage für steirisches Eisen war und wo die Strasse nach den Hauptniederlagspunkten des Handels, an der Donau nach Enns und Steier einerseits und nach Wien anderseits abging. Schon um die Mitte des XII. Jahrhunderts fanden sich in Enns Handelsleute aus Maestrich, Aachen, Cöln, Ulm, Regensburg, von Breslau, Kiew, Nowgorod und der Tartarei zum grossen Markte zusammen; während im Beginne des XIII. Jahrhunderts der Handel sich durch Leopold des Glorreichen Bemühungen nach Wien zog, wozu wesentlich die den Städten Gratz, Bruck a. d. Mur und Judenburg verliehenen Freiheiten beitrugen. Die Friesacher Strasse erhielt übrigens eine Concurrenz durch die Strasse über Gratz, Marburg und Cilli, die Leopold durch Errichtung einer steinernen Brücke über die Save beim Einflusse der Saan in letztere begünstigte (1224).

Trotz dieser Concurrenz hatte die alte Strasse im XIII. Jahrhunderte ihre Wichtigkeit behalten, indem Rudolf I. 1277 sich veranlasst fand, um den Handel nach Wien zu fördern, den Judenburgern zahlreiche Begünstigungen auf der Strasse bis Wien zu gewähren, wobei er ihnen zugleich das Stapelrecht in ihrer Stadt durch die Verordnung bestätigte, dass das steirische Eisen nur bis hieher verführt und an die Bürger verkauft werden durfte, dass eben so die italienischen Handelsleute ihre Waaren nur bis hieher bringen und erst, nachdem sie dieselben den Judenburger Stadtbürgern ein Vierteljahr lang feil geboten hatten, an fremde Kaufleute verkaufen durften.

Diese Verordnung war nur eine Bestätigung alter Privilegien und Judenburg somit der südlichste Hauptstapelplatz des deutsch-italienischen Handels.

Diese Bedeutung hatte Friesach nicht, es war nur eine Durchzugsstation, hatte als solche indessen doch bedeutenden Gewinn vom Handel; es bedurfte der Niederlassung eines Gewerbestandes, der für die Bedürfnisse der Durchreisenden sorgte, vor allem hatte Friesach ein ausgedehntes Herbergwesen, auch trieben wohl manche Inwohner Landbau. Der zahlreiche Bürgerstand gab aber auch zugleich Vertheidiger der Stadtmauern, und dies war keineswegs gleichgiltig, da Friesach, wie oben gesagt, vorzugsweise eine militärische Bedeutung hatte.

Wir mussten diese Darlegung der Industrie der Gegend, des Handels der sie durchzog, so wie die Verhältnisse der Strasse selbst, an der Friesach lag, voranschicken, um die Bedeutung der Stadt darzulegen und haben nun die

[1]) Vgl. über diese Industrie- und Handelsverhältnisse Muchar's Geschichte des Herzogthums Steiermark III. Bd., S. 55 ff., 63 ff., 80 ff., 127—133.

Aufgabe, einen kurzen Überblick der Geschichte der Stadt Friesach zu geben. Die Geschichte der Stadt Friesach reicht nicht sehr hoch hinauf, dafür hat ihr die Sage ein desto höheres Alter zugemessen. Wir gehen hier über die vorrömische und römische Periode ganz hinweg, da sichere Anhaltspunkte dafür fehlen. Die Geschichte Friesachs unter den Römern ist sehr fraglich, man hatte es lange Zeit als das römische Virunum betrachtet, das indessen nicht hier, sondern am Zollfelde bei Maria Saal lag. Eine Erwähnung eines römischen Ortes, der mit Friesach zusammenfallen könnte, findet sich weder bei den bekannteren Schriftstellern, noch in den Itinerarien; die hier gefundenen römischen Überreste indessen lassen keinen Zweifel, dass hier eine Niederlage bestanden habe; es scheint indessen nur eine unbedeutende, kleine Militärstation gewesen zu sein. Unter den Carolingern findet sich eine Grafschaft Friesach und es dürfte somit auch der Beginn der Existenz des Ortes in jene Zeit versetzt werden.

Als die älteste Urkunde über die Grafschaft Friesach betrachtet Hohenauer diejenige, durch welche Kaiser Arnulf 898 seinem unehelichen Sohne Zwentibolch einen Hof, Gurk genannt, sammt allem was er im Gurkthal und zu Zeltschach besass, überliess.

Es ist natürlich, dass unter den Römern in Steiermark und Kärnthen sich das Christenthum verbreitet hatte; allein die nachfolgende Völkerwanderung schwächte es wieder, wenn sie es auch wohl nicht ganz ausgerottet hatte. Kärnthen gehörte im VIII. und IX. Jahrhundert zu Salzburg. Bei einer Grenzstreitigkeit zwischen Aquileja und Salzburg 826 wurde bestimmt, dass die Drau die Grenze bilden solle. In Maria Saal war ein eigener Suffraganbischof, da jedoch diese Suffragane häufig die Befugniss überschritten, so wurde nach dem Tode Oswald's 863 kein Bischof hier mehr aufgestellt und die Salzburger Erzbischöfe übten ihr Amt selbst aus. Die Gründung des Stiftes zum heil. Bartholomäus zu Friesach soll in das IX. Jahrhundert hinaufreichen und 872 wird von der Tradition als das Jahr der Organisation bezeichnet und Erzbischof Adalbin soll der Begründer gewesen sein.

Die älteste Urkunde über den Ort Friesach ist vom Jahre 890, wo dasselbe an Salzburg kam. 928 vertauschte Erzbischof Adalbert das Dorf Friesach an den Edlen Werinat.

Ein Diplom Heinrich II. ddo. 18 April 1015 gestattet dem Grafen Wilhelm III. und seiner Mutter Hemma, einer Enkelin des Kaisers, in der Grafschaft Friesach einen Markt und Zollstätte zu errichten und Geld zu schlagen [1]).

In der Bestätigungsurkunde Kaiser Konrad II. ddo. 20. December 1029, wird Friesach als „Markt" genannt. Der genannte Wilhelm war der Gemahl der heil. Hemma. Friesach und Zeltschach, welch' letzteres Wilhelm von seiner Gemahlin als Heiratsgut zugebracht erhalten hatte, waren in jener Gegend der Mittelpunkt eines ausgedehnten Bergbaues auf Gold und Silber, Eisen etc., und so lag auch der Gedanke an Errichtung einer Münzstätte nahe, die ihm der Kaiser bewilligte. Sein Sohn Wilhelm IV. ward 1029 von Kaiser Konrad zum Grafen von Friesach und Zeltschach ernannt. Er liess einen Bergknappen von Zeltschach, Namens Joh. Grünwald, wegen Schändung eines Bürgerweibes von Friesach aufhängen, worauf dessen Gefährten ihn und seinen Bruder Hartwig in einer der Erzgruben von Zeltschach ermordeten. Der Vater Wilhelm liess die Mörder hinrichten, was Aufstand, und dessen Bekämpfung wieder einen förmlichen Krieg gegen die aufständischen Bergleute zur Folge hatte, die fast alle umkamen.

Der alte Graf, den seine Härte gegen dieselben reuen mochte, unternahm eine Pilgerreise nach Rom und begab sich sodann in die Einsamkeit, wo er starb. Seine Witwe, die heil. Hemma, gründete, nachdem der Stamm somit erloschen war, das Stift Gurk, dem sie alle ihre Habe und ihre Güter vermachte (15. August 1042), die sie in die Hände des Erzbischofs Balduin legte. Von dieser Zeit an erscheint Friesach als salzburgisch und wurde 1072 zugleich mit Errichtung des Bisthums Gurk zur Stadt erhoben und von Bischof Gebhard befestigt. Von dieser Zeit an erscheint Friesach als die erste Stadt des salzburgischen Bisthums nächst der Residenz.

Bei Gelegenheit der Gründung des Bisthums Gurk, die mit einer Aufhebung des Doppelstiftes verbunden war und die Bestätigung von Kaiser und Papst erhalten hatte, wurde bestimmt, dass ein Theil der Klosterfrauen dieses Doppelstiftes nach dem Kloster St. Mauriz in Friesach übersiedeln sollte, woraus also hervorgeht, dass dasselbe damals schon bestanden hat. Dies Kloster wird auch zu St. Magdalena genannt.

Der erste Bischof von Gurk war der Propst Günther des Collegiatstiftes zu Friesach, das schon 1134 berühmt war und damals aus einem Erzpriester und Propste, einem Decan, einem Diacon, einem Pfarrer (Pleban) und mehreren Canonikern bestand.

Mit Übergang Friesachs an Salzburg bestellten die Salzburger Erzbischöfe einen Vicedominus daselbst, der als Statthalter regierte und unter seiner Verwaltung die verschiedenen Besitzungen in Kärnthen hatte. Seit Errichtung des Bisthums Lavant war meistens dieser Bischof Vicedominus; er wurde durch seinen Amtsverweser vertreten, der in Friesach seinen Sitz hatte. Die Namen der-

[1]) Zu gleicher Zeit schenkte er auch dem Grafen Wilhelm und seiner Mutter Hemma das Salz- und Bergrecht auf allen ihren Allodialgründen, so wie den dritten Theil einer kaiserlichen Salzpfanne zu Hall bei Admont mit liegenden Gründen an Feld, Wald und fürstlichen Vorrechten. Wahrscheinlich befanden sich die andern $^2/_3$ schon in deren Besitz. Diese Saline übergab die heil. Hemma nebst ihren andern Gütern 1049 dem Erzbischof Balduin von Salzburg, mit der ausdrücklichen Bestimmung, dass im Admondthale ein Kloster gestiftet und erbaut werden sollte. Diese Salzpfanne gab sodann Erzbischof Gebhard bei der Gründung des Stiftes Admont 1074 diesem zu eigen. Muchar II, S. 96.

selben bis 1804 sind bei Hohenauer Seite 84 nachzulesen.

Gebhard's Nachfolger Thiemo, der 1090 auf den bischöflichen Stuhl erhoben wurde, war ein Gegner des Kaisers Heinrich IV., der in Berthold einen Gegenbischof aufgestellt hatte. Berthold hatte Thiemo's Heere geschlagen, ihn selbst auf der Flucht nach Friesach gefangen, sodann Friesach belagert.

Sein Feldherr Ulrich führte dabei den gefangenen Bischof mit sich, den er den Wurfgeschossen der Belagerten entgegen stellte. Allein trotzdem und ungeachtet einer fünfjährigen Belagerung wurde zwar die Stadt, aber keineswegs die Feste Petersberg übergeben und Thiemo ebensowenig durch Martern als durch die vor seinen Augen erfolgende Hinrichtung seiner Verwandten bewogen, die Übergabe selbst anzuordnen. Thiemo entfloh später seiner Haft und schloss sich, ohne dass er vorher sein Bisthum wieder erlangt hätte, einem Zuge ins heilige Land an, wo er ermordet wurde (1101).

Im Jahre 1131 hatte der Erzbischof Konrad von Salzburg den Bischof Hildebold von Gurk zu seinem Vicedominus in Friesach ernannt, worüber bei der Wichtigkeit des Punktes der Herzog Engelbert von Kärnthen so aufgebracht wurde, dass er mit einem Heere nach Friesach rückte, die Stadt einnahm und den Vicedominus auf seinem Schlosse belagerte.

Bei dieser Gelegenheit soll der Belagerer am Geiersberge, Virgilsberg und rothen Thurm Schlösser gebaut haben. Die Stadt selbst musste ihm täglich 300 Mann stellen. Diese Belagerung war nichts anderes als eine Blokade. Der Sturm auf eine Feste, wie sie der Petersberg durch seine Lage bietet, war etwas unmögliches; eine solche Feste konnte nur durch List, Verrath, oder durch Übergabe dem Belagerer zufallen. Es gelang dem belagerten Bischof Hildebold, einen Boten an den Markgrafen Leopold von Österreich (den heil. Leopold) zu senden und mit ihm über Hilfe zu verhandeln. Leopold kam und eroberte zuerst die drei Schlösser, während Hildebold durch List die Mannen Engelberts aus der Stadt auf das Feld lockte und sie hier aufs Haupt schlug. Als der Herzog sodann die ihm günstigen Friedensbedingungen stolz ausgeschlagen hatte und man allerseits Ruhe wünschte, fiel es dem Bischof leicht, einen Theil der Leute des Herzogs an sich zu ziehen, den Herzog abermals zu besiegen und ihn zum Frieden zu zwingen.

Die zweimalige Belagerung am Schlusse des XI. Jahrhunderts und um 1131 hatten gezeigt, dass die Stadt doch nicht allen Anforderungen entsprach, die man an ihre Festigkeit stellte und Erzbischof Konrad I. beschloss 1134, sie aufs Neue und stärker als zuvor zu befestigen. Er legte damals die jetzt noch im Wesentlichen bestehende Befestigung an und umzog die Stadt auf drei Seiten mit dem jetzt noch bestehenden Graben, dessen beide Endpunkte in die Felsen getrieben sind, von wo frische Quellen entsprudeln, die noch heute das klare Wasser des Stadtgrabens liefern.

Im Jahre 1134 verwandelte Erzbischof Konrad I. das Magdalena- (Mauritius-) Kloster in ein Hospital für arme Reisende und vermehrte dessen Einkünfte. Im Jahre 1137 kam es durch Schenkung desselben Erzbischofs nebst der Magdalenakirche an Admont.

Wir haben schon aus dem Jahre 1038 Nachricht von Gründung eines Bürgerspitales.

Im Jahre 1140 wurde ein eigenes Gebäude für dasselbe errichtet und Erzbischof Konrad I. erhöhte 1144 dessen Renten bedeutend und schenkte ihm einen grossentheils von seinen Dienst- und Kriegsleuten zu entrichtenden Zehenten.

Nicht nur Feinde, auch Freunde und Gäste sah Friesach in seinen Mauern.

Die Erzbischöfe von Salzburg waren häufig hier. So kam 1140 Adelram von Waldeck in Begleitung von 23 Edeln nach Friesach, um seine Burg Feistritz bei Sekkau in die Hände des Bischofs zu legen, um daselbst ein Augustiner-Canonicatstift zu errichten. 1149 kam Kaiser Konrad III. auf der Heimkehr von seinem Kreuzzuge durch Friesach in Begleitung eines grossen Gefolges. Der Bischof Roman von Gurk empfing ihn in St. Veit und geleitete ihn nach Friesach.

1161 wurde zu Friesach eine Synode unter Erzbischof Eberhard I. abgehalten, um Erhaltung der Glaubenseinheit und Verbesserung der Kirchendisciplin anzubahnen. Auf derselben waren die Bischöfe von Passau, Regensburg, Freising, Brixen, Gurk, Chiemsee und Seckau anwesend.

1167 befand sich in Friesach der vom Kaiser als Anhänger des Papstes verfolgte Erzbischof Konrad II., Markgraf von Österreich.

1168 wurde das Einkommen des schon erwähnten Spitals St. Mauriz (Magdalena) unter Erzbischof Konrad II., Markgraf von Österreich vermehrt.

1170 war Kaiser Friedrich II., Barbarossa zu Friesach.

Der Aufenthalt der Erzbischöfe, so wie die eigentliche Bedeutung der Stadt machen es natürlich, dass viele Edle hier lebten. So wird im Jahre 1139 ein Engelschalk von Friesach als salzburgischer Ministerial genannt; 1156 ein Castellan Sigfried von Friesach und sein Sohn Dietrich und ein Adalbert Richter zu Friesach; 1189 war eine grosse Versammlung zu Friesach, auf der Graf Adalbert von Bogen die Grafschaft Gurkfeld an den Erzbischof von Salzburg um 700 Mark verpfändete. Um das Jahr 1200 findet sich eine edle Familie, die sich v. Friesach und Truxen nannte, aus der Erzbischof Eberhard II. hervorging, welcher 1201—1246 den Salzburger Stuhl inne hatte.

Im Jahre 1189 war zu Friesach unter Erzbischof Adalbert II., Sohn Königs Ladislaus von Böhmen, eine zahlreiche Versammlung hohen Adels und geistlicher Fürsten.

Es waren im Ganzen 70 Herrschaften beisammen, um sich über verschiedene Angelegenheiten zu berathen.

1199 löste das Erzstift Salzburg das Magdalenenspital zu Friesach sammt aller Dotation von Admont zurück.

Im Jahre 1217 stiftete der heil. Hyacinth auf der Rückreise aus Rom in Friesach das erste Dominicanerkloster in Deutschland.

Im Jahre 1217 war ein grosses Turnier zu Friesach, das der Sänger Ulrich von Liechtenstein beschrieben hat; bei diesem Turniere waren 10 geistliche Fürsten und 600 Ritter anwesend. Eine solche Versammlung konnte nur in einer, einigermassen bedeutenden Stadt zusammenkommen. Mehrere Tage dauerte die „Ritterschaft" und zuletzt kam ein grosser Kampf. Das Turnier fand ausser der Stadt, auf freiem Felde statt; grosser Aufwand wurde getrieben und mancher Speer zerstochen. Leopold der Glorreiche von Österreich hatte dasselbe veranstaltet, um den Markgrafen Heinrich von Ysterreich mit Bernhard von Kärnthen zu versöhnen. Ulrich von Liechtenstein führt eine Anzahl guter Namen unter den Helden an; Diebold von Voheburg, Albrecht von Tirol, Mainhard von Görz, der von Auersperg, Dietmar von Potenstein, Hartneit von Wildonie, der tapfere Degen von Wolkenstein, Herr Gundacker von Steyer, Eckhard von Tanne, Hadmar von Kuenring und mancher biedere Mann. Unter den Kirchenfürsten befand sich der Patriarch von Aquileja, der Bischof von Bamberg, der von Brixen, von Passau, von Freisingen und natürlich der von Salzburg. So interessant die Beschreibung dieses berühmten Turniers ist, und so detaillirt sie Ulrich von Liechtenstein gibt, der selbst thätig mitgewirkt hatte, so können wir sie doch hier nicht abdrucken, sondern müssen auf die Quellen verweisen [1]).

1217 sendete Erzbischof Eberhard II. den Friesacher Propst Karl nach Rom zu Honorius II., um die Erlaubniss zu Errichtung des Bisthums Seckau zu erhalten. 1219 wurde derselbe zum Bischof von Seckau ernannt. Er begleitete 1221 den Erzbischof nach Kärnthen, um die Errichtung des Bisthums Lavant zu betreiben.

1219 wurde zugleich mit den Propsteien zu Völkermarkt und zu Gurnitz die des Virgilienberges zu Friesach gegründet.

Im Jahre 1220 kaufte Erzbischof Eberhard II. das Haus, welches einst Gräfin Hemma in Friesach besessen hatte und schenkte es dem Stifte Seckau.

1216 war das Bisthum Lavant gegründet worden und ihm dazu zur Dotation die Herrschaft Lavant in Friesach übergeben worden.

Im Jahre 1230 wird des Bestehens des deutschen Ritterordens in Friesach Erwähnung gethan.

Im Jahre 1243 nahm Erzbischof Eberhard II. in Friesach die Ehescheidung des Herzogs Friedrich des Streitbaren von Österreich von seiner dritten Gemahlin Agnes von Meran in Gegenwart der Bischöfe Rudiger von Passau, Heinrich von Seckau, Ulrich von Lavant und vieler anderer hoher geistlicher und weltlicher Personen vor.

Eberhard hielt sich häufig in Friesach auf und starb daselbst 1246.

1251 wurde das Friesacher Dominicanerkloster vor die Stadt verlegt und dabei zu gleicher Zeit das alte Kloster der Cistercienserinnen zu Gereuth bei Neumarkt verkauft.

1266 und 1267 herrschte grosse Hungersnoth in Friesach in Folge einer Missernte und Viehseuche. „Es verprann an allen Enden das Traid, das Vich starb fast ab und was als ain grosse Theurung in Kharndten an allen Speis; hat weret zwoy Jar, doz das armbh Volkh vor Hunger Hundt und Katzen essen und andere ungewenliche Speis und Thier, alls man zollt 1267 Jar".

Das Interregnum des deutschen Reichs hatte auch in Steiermark, Kärnthen und Österreich seine traurigen Erlebnisse gebracht. Nach dem Aussterben der Babenberger war das Land herrenlos geworden und Ottokar von Böhmen hatte sich dessen bemächtigt. Seine Kriege mit Rudolf von Habsburg zogen auch Kärnthen ins Mitleid und Friesach, das sich in der langen Zeit des Friedens zu hoher Blüte gehoben hatte, sah wiederum Feinde vor seinen Mauern. Der Erzbischof Friedrich II. von Salzburg hatte sich Rudolph's Partei angeschlossen und so griff Ottokar's Landeshauptmann in Steier Milot Zabisch 1272 die salzburgischen Besitzungen an. Gottfried Thonhauser war damals Castellan von Friesach und Hartwig von Praesing sein Stellvertreter. Dieser setzte die Stadt in Vertheidigungszustand und hatte unter seinem Befehl 6000 Streiter, mit Einschluss der Mannschaft des Bundesgenossen Otto von Ungnad. Ein grosses Heer lagerte sich vor der Stadt. Milot liess unter Versprechung der Aufhebung der Frohne die Bürger zur Übergabe auffordern, allein natürlich ohne Erfolg. Da setzte der Feind seine Wurfmaschinen in Bewegung und es gelang, einen Theil der Mauer, über 500 Schritte lang, niederzulegen. Allein der dazwischen befindliche Graben, die Bogenschützen der Stadt, welche die Bresche vertheidigten, liessen keine Benützung zu und man hatte bald im Innern eine neue Mauer als Vertheidigungsmittel hergestellt. Endlich fiel der Neumarkter Thorthurm und zugleich mit ihm ein Theil der Mauer und füllte den Graben aus. So konnte ein Sturm unternommen werden, gegen den sich die Belagerten aufs heftigste wehrten. Die Nacht hatte dem Blutbade ein Ende gemacht, die Vertheidiger, so gut es ging, die Breschen verrammelt; der Befehlshaber flösste seinen Leuten neuen Muth ein und als der Sturm mit dem ersten Grauen des Morgens erneuert wurde, wurden viele Feinde vernichtet und in den Graben

[1]) L. Tieck: Frauendienst oder Geschichte der Liebe des Ritters und Sängers Ulrich von Liechtenstein. Die Beschreibung des Turniers ist abgedruckt in Hohenauer's Geschichte der Stadt Friesach S. 66 ff.

Gez v A Essenwein — Gest v H Bultemeyer

Druck aus der k k Hof u Staatsdruckerei in Wien 1867.

geworfen. Milot selbst nahm die Fahne zu neuem Sturme und pflanzte sie auf die Mauern. Aber die Friesacher stürzten sich mit Löwenmuth auf die Stürmer und das Gemetzel setzte sich fort, bis Praesing und Ungnad gefangen wurden. Mit Löwenmuth hatten sich die Vertheidiger gewehrt, allein es waren ihrer kaum mehr 300 übrig. So wurden die Böhmen Herren der Stadt, die sie plünderten und zerstörten und Friesach zu einem Schutthaufen machten. Nach Ottokar's Ende ging auch Friesach wieder in die Hände seiner rechtmässigen Besitzer über und es geschah alles Mögliche, um die Wunden der Stadt zu heilen und sie aufs Neue zu erheben. Erzbischof Friedrich nahm selbst seinen Aufenthalt daselbst und starb dort 1284.

1285 sandte Erzbischof Rudolf von Hohenegg den Friesacher Propst Heinrich de Ges nach Rom um das erzbischöfliche Pallium.

Im Jahre 1288 überfielen die Salzburger die vom steirischen Landeshauptmann Heinrich von Admont Radstadt gegenüber erbaute Ennsburg, von wo er dieselben vielfach beunruhigt hatte, und zerstörten sie. Herzog Albrecht von Österreich, von Heinrich zu Hilfe gerufen, trat gegen Salzburg auf. Da rief der Erzbischof den Castellan von Friesach, Otto von Weisseneck nebst seinen Reisigen zu Hilfe. Allein als Albrecht dies erfahren hatte, schickte er den vereinigten salzburgischen und kärnthnerischen Truppen nur eine geringe Truppenzahl entgegen und zog mit der Hauptmacht vor Friesach, das er am 4. Februar 1289 nach dreitägiger Belagerung einnahm. Die Stadt wurde an vier Ecken angezündet und so aufs Neue zerstört.

Schon nach wenigen Jahren wiederholte sich die Scene. Der Erzbischof Konrad von Fahnstorf hatte sich 1292 mit mehreren Edlen von Steiermark gegen Albrecht von Österreich verbunden. Sie hatten Vortheile erlangt und belagerten Bruck a. d. Mur, das schon daran war sich zu ergeben, als Albrecht persönlich Hilfe brachte und nach dem Entsatze sich sofort gegen Friesach wandte. Dort commandirte der Vicedominus Rudolf von Fahnsdorf. Albrecht lagerte sich vor Friesach in Hütten und Zelten, um den Zustand der Befestigung zu erspähen. Fahnsdorf war aber nach dem Gayersberg gezogen um von da gegen den Herzog zu operiren, als dieser schnell eine Bresche in die Mauer brach und hiedurch, sowie zugleich durch ein gesprengtes Thor in die Stadt drang. Fahnsdorf kehrte augenblicklich um und in der Stadt selbst entspann sich ein heftiger Kampf, in dem der Herzog Sieger blieb, dessen Truppen die zur Noth wieder hergestellte Stadt abermals plünderten und in Brand steckten. Von da zog Albrecht gegen St. Veit.

Hier mögen einige Worte über das Münzwesen Friesachs im XIII. Jahrhundert einfliessen.

Die Münze in Friesach war eine der ersten in Kärnthen und nicht blos für Salzburg, sondern auch für andere Herren thätig. Wie oben bemerkt, erhielt Wilhelm von Friesach 1015 Münzrecht, Salzburg besass dieses seit 996 [1]). So sind Friesacher Münzen des Erzbischofs Eberhard II. von 1200—1246 bekannt, ferner solche Leopold des Glorreichen von Österreich. Münzen des Herzogs Bernhard von Kärnthen, † 1256, seines Sohnes Ulrich III., † 1269, Münzen dieses Bernhard gemeinsam mit dem Stifte Brixen. Dieses Stift, das mehrere Besitzungen in Kärnthen hatte, hatte 1179 von Kaiser Friedrich I. Zoll-, Mauth-, Markt- und Münzrecht erhalten. Auch die Patriarchen von Aquileja liessen wahrscheinlich zu Friesach Münzen schlagen. Der vorgenannte Ulrich III. schloss 1268 einen Vertrag mit Erzbischof Ladislaus ab, dass in Kärnthen durchaus nur Friesacher Münzen und Gewichte angenommen wurden.

Für die Münze bestand ein eigenes Haus in der Stadt, das an der Ringmauer in der Nähe des herrschaftlichen Hofhauses stand. Im XII. und XIII. Jahrhundert wird der Friesacher Denar in Innerösterreich, Friaul und Ungarn häufig erwähnt.

Leopold der Glorreiche gab Judenburg eine Münzstätte, St. Veit, Völkermarkt, Villach und Griffen besassen ihre Münzstätten, von denen jedoch keine die Bedeutung der Friesacher Münzstätte hatte.

Eine Münzstätte hatte damals stets vollauf zu thun; es war Regel, die Münzen jedes Jahr umzuschlagen, was häufig eine Verschlechterung mit sich brachte, jedenfalls aber zum Nachtheile der Landesbewohner geschah, die die alten Münzen zum Umschmelzen in die Münzstätte geben mussten, daher auch ihr Münzgeld zu zahlen hatten.

Fast 200 Jahre erfreute sich nun die Stadt eines dauernden Friedens und der Wohlstand hob sich aufs Neue. Doch ist aus dem XIV. und den ersten drei Vierteln des XV. Jahrhunderts auch mancherlei Bemerkenswerthes zu erwähnen, insbesondere war die Stadt durch mehrere Feuersbrünste schwer heimgesucht, die ihr kaum weniger schadeten als Krieg und Plünderung.

Im Beginn des XIV. Jahrhunderts wurde die Feste Althofen erbaut und der Erzbischof Konrad IV. hielt sich desshalb zu Friesach auf.

Im Jahre 1309 brach am Bartholomäustage in dem viel heimgesuchten Friesach eine grosse Feuersbrunst aus, bei welcher die ganze Stadt so wie die Gebäude am Virgilsberge abbrannten. Nur die Bartholomäuskirche blieb unversehrt. Dasselbe wiederholte sich im Jahre 1340, wo ausserhalb der Stadt im Magdalenen-Spitale Feuer ausbrach, das sich über die Stadtmauer verpflanzte und wo abermals vom Geyerberg bis Virgilienberg alles in Asche sank und nur die Bartholomäus- und die Virgilienbergkirche erhalten blieben.

Im Jahre 1360 stiftete Erzbischof Arnold einen Jahrestag in dem Hause der Liebfrauenbrudersehaft des Deutschordens zu Friesach.

---

[1]) Muchar II, 64.

Abermals brannte im Jahre 1384 in einer Nacht die ganze Stadt ab.

1387 wurde zu Friesach Georg Miedlinger, Domherr zu Salzburg, von Erzbischof Pilgram II. zum Bischof von Chiemsee geweiht.

Im Jahre 1395 zog Erzherzog Rudolf mit einem grossen Heere nach Kärnthen, um sich auf dem Saalfelde huldigen zu lassen und unterwarf sich nach kurzem Widerstande Friesach und St. Veit.

1411 wurde Propst Ernest Auer von Friesach zum Bischof von Gurk erhoben.

Im Jahre 1453 befahl Kaiser Friedrich III. dem Vicedominus zu Friesach, die Bürger von St. Veit gegen jene von Althofen im Eisenhandel zu schützen.

Im Jahre 1455 war abermals eine grössere Feuersbrunst in Friesach, bei der 40 Häuser verbrannten.

Der Salz- und Eisenhandel war, wie wir oben Gelegenheit hatten zu bemerken, der wichtigste für das Land Steiermark und die Stadt Judenburg hatte das Privilegium, die Hauptstätte des Eisenhandels zu sein. Das Eisen durfte nicht weiter geführt werden, so dass man es an die Bürger daselbst verkaufen musste und diese erst das Recht des Weiterverkaufes hatten. Auch das Salz war ähnlichen Beschränkungen unterworfen; es war daher eine wichtige Angelegenheit für die salzburgischen Besitzungen in Kärnthen, dass Erzbischof Sigmund I. 1458 von Kaiser Friedrich III. das Recht erhielt, das Salz von Hallein zollfrei in die kärnthnerischen Besitzungen einzuführen. Noch wichtiger war aber das den Bürgern von Friesach und Althofen gewährte Recht des freien Handels mit den Eisen von Hüttenberg und Mosinz, so wie die Freiheit der Eisenniederlage in Friesach.

Im Jahre 1461 wurde Friesach abermals von einem grossen Brande heimgesucht, der die halbe Stadt zerstörte.

Die Fortschritte, welche die Türken in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts im Osten Europa's gemacht hatten, hatten den Kaiser bewogen die Sache ernstlich in die Hand zu nehmen und die Mittel, ihnen entgegen zu treten, mit den Ständen zu berathen.

Im Jahre 1470 hielt desshalb Kaiser Friedrich IV. zu Friesach einen Landtag, auf den alle Prälaten, der gesammte Adel und die Abgeordneten aller Städte der Steiermark, Kärnthens und Krains erschienen, allein der Erfolg war eben so gering als der des Reichstages zu Nürnberg 1467, wo beschlossen wurde, 20.000 Mann aufzustellen. So drangen die Türken 1478 plündernd in Kärnthen und Steiermark ein. Friesach selbst wurde allerdings ihre Beute nicht, da blos irreguläres Volk sich nicht an die Belagerung einer solchen Feste wagte, allein es sah sie bis vor seine Mauern streifen.

Noch unglücklicher war für die salzburgischen Besitzungen Kärnthens und speciell für Friesach die folgende Zeit. Der Kaiser lebte in stetem Zerwürfnisse mit dem grossen ungarischen Könige Matthias Corvinus und war in allen seinen Unternehmungen gegen ihn unglücklich, so dass Matthias selbst als Sieger in Wien eingezogen war und in der Burg seinen Wohnsitz aufgeschlagen hatte. Der Erzbischof von Salzburg Bernhard von Rohr war des Kaisers Gegner, der ihn von seinem Platze zu verdrängen strebte, um seinen Günstling, den 1472 von Matthias Corvinus abgefallenen, mit Schätzen und Staatsgeheimnissen nach Wien entflohenen Erzbischof Johann von Gran damit belohnen zu können. Bernhard hatte bereits auf seinen Bischofsitz resignirt, ihn aber noch nicht verlassen, worauf der Kaiser drang. Der Erzbischof rief den König Matthias zu Hilfe und versetzte ihm die Herrschaft Friesach und die übrigen salzburgischen Herrschaften im Lande. 1479 rückten die Ungarn in zahlreichen Haufen über Haugwitz und Sieberstorf in Kärnthen ein und besetzten die salzburgischen Herrschaften. Im Frühjahre 1480 nun nahmen 500 Mann Fussvolk und einige Reiter von Friesach Besitz, dessen salzburgische Besatzung sich auf den Petersberg zurückgezogen hatte, der jedoch auf Befehl des Erzbischofs gleichfalls übergeben wurde. Die ungarische Besatzung litt stark durch Krankheit, allein sie wurde sehr bald durch 800 Mann Fussvolk und 400 Reiter verstärkt, die von Georg Halle befehligt wurden. Von Friesach aus unternahmen nun die Ungarn förmliche Raubzüge in der Umgegend, sie plünderten und sengten und verschonten nur die Orte, die sich um grosse Geldsummen loskaufen konnten, wobei es auch zu Kämpfen mit der Bevölkerung kam.

Bernhard von Rohr hatte indessen 1482 dem Erzbischof Johann, der interimistisch das neu errichtete Bisthum Wien verwaltet hatte, seinen Sitz in Salzburg abgetreten und vom Wiener Stuhl Besitz genommen, allein dies hatte natürlich die Ungarn nicht schonender gegen die salzburgischen Besitzungen gemacht. Im Gegentheil hausten die Ungarn überall ärger als selbst die Türken. 1482 wurden sie von Corvinus' Günstling Maubitsch (Csernahora), 1484 von dessen Nachfolger Marepeter befehligt. Endlich war 1490 für Friesach die Stunde der Erlösung gekommen. Maximilian hatte nach dem in diesem Jahre erfolgten Tode des Matthias schnell ein Heer zusammengebracht und die Ungarn allenthalben bezwungen, zum Rückzuge genöthigt, und befand sich bereits auf dem Marsche gegen Ofen, als ihn sein Heer schmählich im Stiche liess.

Die Siege Maximilian's nöthigten die Ungarn, sich auch aus Kärnthen zurückzuziehen und sie hatten sich bereits alle in Friesach zusammengezogen, um sich je nach Umständen entweder heimwärts durchzuschlagen, oder sich daselbst in der Stadt und Festung aufs Äusserste zu vertheidigen. Da in letztem Falle die Sache jedenfalls mit einer Einnahme durch die Kaiserlichen geendet hätte, so suchte Erzbischof Friedrich V. die Sache so zu wenden, dass er die Ungarn als die Seinigen betrachtete, sie ermu-

thigte, so lange sich zu halten, bis salzburgische Truppen sie ablösen konnten und sie sodann in die Heimath entliess, indem er ihnen eine grosse Summe als rückständigen Sold gezahlt hatte. So kam Friesach aufs Neue an Salzburg und leistete aufs Neue den Eid der Treue an die Salzburger Erzbischöfe.

Nur wenige Jahre nachher, 1493, zerstörte abermals eine Feuersbrunst den grössten Theil der Stadt.

Die Juden, die in Friesach gleich andern salzburgischen Städten sich seit lange niedergelassen hatten, wurden im Jahre 1498 durch Decret des Erzbischofs Leonhard von Keutschach ausgewiesen.

Im selben Jahre unternahm der Erzbischof Bauten auf dem Schlosse Petersberg und reparirte bis 1519 die zerstörten Stadtmauern, Thore, Thürme, die Schlösser Geyersberg und Virgilienberg, die theils vom Zahne der Zeit, theils in den ungarischen Wirren gelitten hatten.

Im Jahre 1515 kam die Pest nach Friesach und raffte viele Einwohner weg.

Im Jahre 1526 wurde die Grenze von Steiermark regulirt, die seitdem dicht bei Friesach vorbeigeht, so dass schon das Schloss Dürnstein zu Steiermark gehört.

Da Friesach und die salzburgischen Besitzungen der Gegend zu Kärnthen gehörten, so wurden die Erzbischöfe als kärnthnerische Edelleute betrachtet und konnten als solche vor die Landrechte gezogen werden. Im Jahre 1536 setzte jedoch ein Vertrag zwischen den Ständen Kärnthens und dem Erzbischofe Matthias fest, dass künftighin nicht mehr die Erzbischöfe als reichsunmittelbare Fürsten, sondern an deren Stelle nur die Vicedomini zu Friesach vor die Landrechte gezogen werden könnten.

Im Jahre 1537 brannten die Pfarrkirche und die Stiftsgebäude ab, wobei auch sehr viele Bücher, Acten und Urkunden zu Grunde gingen.

Im Jahre 1582 traf neues Brandunglück die Stadt, die ganz in Flammen aufging, so dass blos die Schlösser auf den Bergen erhalten blieben.

Das Jahr 1618 brachte abermals die Pest.

1631 reiste Kaiser Ferdinand's III. Braut, die Infantin Maria Anna von Spanien, durch Friesach, wo sie von grossem Gefolge und den Abgeordneten des Königs empfangen wurde, nach Wien. Dabei liessen sich ihre Damen der Kälte wegen (es war in der ersten Hälfte des Februar) Kohlenbecken auf die Zimmer bringen, wodurch sie gefährlich erkrankten.

Das Jahr 1652 brachte der Stadt wieder eine Feuersbrunst, die in der Vorstadt beim deutschen Hause ausbrach, durch den starken Wind jedoch sich auch der Stadt mittheilte. Die Neumarkter Vorstadt und die Bergschlösser blieben verschont, acht Menschen verunglückten dabei. Eine neue Feuersbrunst im Jahre 1673 dagegen ergriff die ganze Stadt, alle Kirchen in und ausser der Stadt, auch die Kirche am Petersberge, das Schloss daselbst, nebst dem Schlosse Lavant gingen in Flammen auf, und wieder waren mehrere Menschenleben zu beklagen.

Den Aufenthalt Kaiser Leopold's I. 1660, so wie seiner Gemahlin Margaretha von Spanien 1666 erwähnen wir nur vorübergehend.

Das XVIII. Jahrhundert brachte ebenfalls seine Unglücksfälle über die Stadt. 1713—1715 herrschte die Pest, 1752 brannten 17 Häuser, die Spital- und Virgiliusbergkirche ab. 1754—1760 wurden viele preussische Gefangene in Friesach untergebracht, unter denen eine Krankheit ausbrach, der viele erlagen. Im Jahre 1797 fand in der Nähe Friesachs ein Gefecht zwischen Napoleon und Erzherzog Karl statt, der seinen Rückzug aus Kärnthen durch Dürnstein bewerkstelligte. Friesach selbst war damals nicht der Schauplatz des Kampfes, es war nur durch Einquartierung, Feldspitäler und Ähnliches belästigt, eben so im Kriege 1805 und 1809.

Dagegen waren in den Jahren 1804 und 1816 abermals grössere Feuersbrünste, bei deren erster die Stadtkirche, die Propstei, die Dominicanerkirche nebst 42 Häusern abbrannten, während in der zweiten die Kirche am Virgiliusberge nebst 63 Häusern zu Grunde ging.

Indessen hatte das deutsche Reich aufgehört zu sein und schon vorher Salzburg seine Reichsunmittelbarkeit oder Souverainetät eingebüsst und Friesach war 1805 österreichische Domäne geworden. Von Salzburg abgelöst, hatte indessen die Domäne keinen grossen Werth mehr und keine Bedeutung; sie bestand nur aus dem Schlosse auf dem Petersberge, dem Stadtgraben und Zwinger, dem Hofhause (jetzt Post), einigen Äckern, Wiesen und einigen hundert Joch Waldungen; die Municipalhoheit über Friesach war durch die Säcularisation Salzburgs aufgehoben, nur Jagd, Fischereirecht und ein geringer Zehent war geblieben. Die Domäne stand erst unter der Gefällenverwaltung von Gratz, dann von Laibach und wurde 1826 an Blasius Spitzer um 19.300 fl. verkauft, dieser verkaufte 1831 das Hofhaus nebst Zubehör, das heutige Posthaus, um 6000 fl., den Rest aber 1844 an Herrn Renner, Handelsmann und dänischen Consul in Triest um 40.000 fl. Bei dem ersten Verkaufe ergab sich eine Differenz mit dem Magistrate der Stadt über die Stadtmauern, welcher letztere als Eigenthum der Stadt betrachtete, was einen sehr langwierigen Process nach sich zog. Das Schloss Geyersberg war im Jahre 1806 als österreichisches Beutellehen vergeben worden.

Das XVIII. und XIX. Jahrhundert hat noch eine Anzahl Besuche hoher Häupter in Friesach gesehen, die wir hier unerwähnt lassen können.

II.

Betrachten wir nach dieser geschichtlichen Übersicht die Monumente von Friesach, so haben wir bei der Bedeutung der Stadt zunächst die profanen zu betrachten, die auch die interessanteren sind, und zwar müssen wir vor allem die Befestigung der Stadt selbst ins Auge fassen. An der Westseite der Stadt erhebt sich eine hohe Gebirgskette (vgl. die Situation Taf. V), von der sich eine Gebirgszunge in die Stadt selbst hineinzieht; drei Hügel stehen isolirt als Vorgebirge da und lassen zwischen sich und dem Hauptgebirge nur einen engen Pass. Der bedeutendste von diesen drei Hügeln ist der mittlere, der das eigentliche Schloss trägt, der Petersberg; der südliche ist der Virgilienberg, der nördliche der Geyersberg. Die eigentliche Stadt bildet nun ein unregelmässiges Viereck, das sich vom Fusse des Virgilienberges bis zum Fusse des Petersberges in die Ebene hinein erstreckt. Den heutigen Umfang erhielt die Stadt im Jahre 1134, und auch das ganze Befestigungssystem, obwohl später mannigfach nach erhaltenen Schäden reparirt, ist heute noch wesentlich das von Erzbischof Konrad im XII. Jahrhundert hergestellte. Vor der Stadt befanden sich und befinden sich theilweise noch Vorstädte, von denen die nördliche, die Neumarkter die bedeutendste ist, die sich gegen den Geyersberg hinzieht, wo eine selbstständige Feste ist.

Die Sage spricht von einer ungeheuern Stadt, die einst an dieser Stelle gestanden haben soll, und behauptet, dass Friesach vor dem XII. Jahrhundert bedeutend grösser gewesen und erst 1134 auf diesen Raum verkleinert worden sei. Uns scheint diese Sage sehr unwahrscheinlich. Wir haben oben angeführt, dass zu Zeiten der Römer hier keine bedeutende Stadt stand, im X. Jahrhundert wird Friesach als Dorf geschildert und so ist es schwer anzunehmen, dass Friesach bis zum Beginn des XII. Jahrhunderts zu einer solchen Grösse sich ausgedehnt habe, dass der jetzige Umfang dagegen klein zu nennen ist; es findet sich aber auch kein historischer Anhaltspunkt dafür. Es sind vornehmlich zwei Gründe, die man für die einstige Grösse Friesachs angeführt hat, das sind die sogenannten Brennadern der Umgebung, sodann die sichtbaren Überreste einer ehemaligen, viel grösseren Befestigung. Die Brennadern sind Stellen im Felde, an denen das Getreide weit schlechter wächst, als auf dem übrigen Felde, ja stellenweise sogar ganz verdorrt. Man hielt dies für Reste alten Gemäuers, auf dem nicht die genügende Humusschichte aufliege, um die Pflanze ordentlich zu nähren, und glaubte dadurch die Reste alter Gebäude in ihrem Grundrisse erkennen zu können. Hohenauer hat das Unstichhaltige dieser Annahme nachgewiesen und seine Untersuchungen derselben haben gezeigt, dass es Lagen von Flusssand sind, die in früheren Zeiten durch Überschwemmungen daher geführt, zu mager und trocken sind, um bei anhaltender Dürre und Regenmangel den Pflanzenwuchs so gut zu nähren als das übrige Feld.

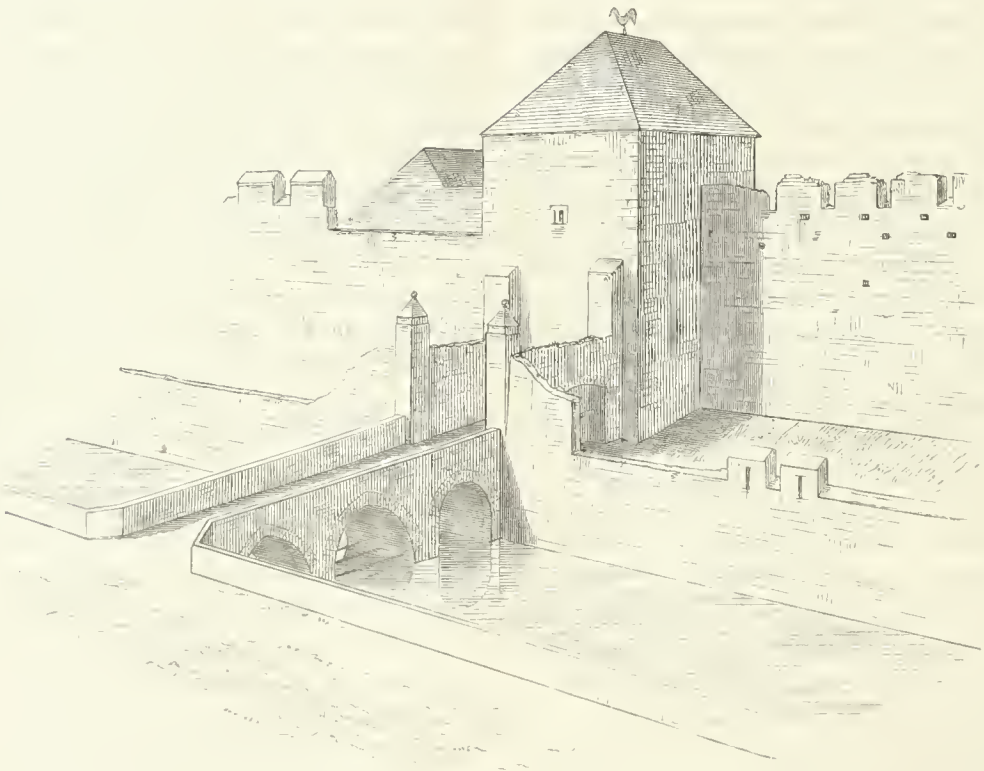
Was jedoch den zweiten Punkt, die alten Befestigungen betrifft, von denen theils noch Rudera, oder wenigstens stellenweise ihr Zug für ein sehr beobachtendes Auge sichtbar ist, und von deren theilweiser Abtragung man Kunde hat, so gründete auch Hohenauer darauf die Meinung einer viel grösseren Ausdehnung vor der jetzigen Befestigung. Wir sind hierüber wesentlich anderer Ansicht und glauben vielmehr, dass es später hinzugekommene Umwallungen von Vorstädten sind. Wann diese Vorstädte sich so ausgedehnt haben, ist nicht zu ermitteln, doch hatten sie schon im XVII. Jahrhundert nicht mehr die Bedeutung von ehemals und die Befestigungen sind als solche nicht mehr auf den Ansichten bei Merian und Valvasor zu sehen. Überhaupt dürften sie vielleicht auch als Befestigungen gar keine Bedeutung gehabt haben und nur mehr als Einfriedung betrachtet werden, obwohl einige Thürme darin nachgewiesen sind.

Gegen die Metnitzebene ist die Stadt auf drei Seiten mit Mauern umgeben, die sich ehedem einerseits an die Felsen des Virgilienberges, anderseits an die des Petersberges anschlossen. Vor der eigentlichen Stadtmauer ist ein Zwinger mit niedrigen Mauern eingefasst, und vor demselben befindet sich der Stadtgraben. Dieser ist an beiden Enden in die Felsen des Virgilienberges und Petersberges hineingetrieben.

Die Höhe der eigentlichen Stadtmauer ist nicht überall gleich und beträgt circa 36 Fuss, ihre Dicke 4—5 Fuss. Sie hat auf der Krone einen schmalen Umgang, der nach rückwärts gegen die Stadt ohne Brüstung, gegen aussen aber durch eine Reihe Zinnen abgeschlossen ist. Der Gang auf der Mauer ist zu schmal, um bei einer Belagerung und Vertheidigung die gehörige Mannschaft zu fassen und die nöthige Circulation zu gestatten. Die noch in der Mauer vorhandenen Löcher zeigen jedoch, dass in diesem Falle ein hölzerner Wehrgang auf der Mauerkrone errichtet wurde. Das Terrain des Zwingers ist jetzt sehr uneben und namentlich am Fusse der innern Mauer bedeutend erhöht; es ist dies indessen sicher blos eine Schuttanhäufung, denn der Zwinger selbst, musste, so gut es möglich war, ebenes Terrain bieten, da an der vorderen Mauer des Zwingers die erste und Hauptvertheidigung stattfand, also Truppen, Vorräthe und Ähnliches daselbst freie Bewegung haben mussten. Auch lag es natürlich im Interesse, die Mauer eher künstlich zu erhöhen, als ihr durch die Anschüttung an ihrem Fusse einen Theil der Höhe zu benehmen. Die vordere niedrige Zwingermauer ist gleichfalls mit Zinnen besetzt. Sicher war auch hier ehemals ein einfacher Holzgang dahinter angebracht, um die Krone zu verbreitern. Jetzt ist diese Mauer fast noch mehr als die rückwärtige beschädigt und streckenweise sind die Zinnen ganz abgefallen. Vor dieser niedrigen Mauer befindet sich der

Stadtgraben, der eine durchschnittliche Breite von 48 Fuss und dessen Sohle in einer Tiefe von 20 Fuss unter dem Niveau des Zwingers liegt. Eine Brüstungsmauer gegen Unglücksfälle in Friedenszeiten schloss, wie jetzt, so auch sicher schon im Mittelalter den Stadtgraben gegen Aussen ab. Bei Kriegsgefahr pflegte man sodann vor dem Stadtgraben noch eine Pallisadenreihe mit einem seichten trockenen Graben anzulegen, der eben die Bestimmung hatte, den ersten Angriff abzuhalten, so wie, wenn die Besatzung etwa aus dem freien Felde in die Stadt gedrängt wurde, den Feind aufzuhalten und denen, die den Rückzug zu decken hatten, eine sichere Schutzwehr zu geben. Gegen Belagerungsmaschinen und gegen einen Angriff im Grossen konnte diese schwache Wehr natürlich nichts bedeuten. Im Wesentlichen repräsentirt uns die erhaltene Stadtmauer die Anlage von 1134, wenn sie auch zu allen Zeiten sehr bedeutend ausgebessert wurde, so dass vielleicht kein Stein des obern Mauertheiles mehr aus jener Zeit stammt. Für jene Zeit sind die Vertheidigungsmittel sehr bedeutend. Der Graben ist tief, er lässt keinen Zugang zur Mauer, um so weniger als er stets mit frischem Wasser gefüllt war. Hinter dem Graben standen zwei Reihen Vertheidiger, die ersten auf der Zwingermauer, gedeckt durch die Zinnen, vielleicht auch durch einen geschlossenen bedeckten Wehrgang, obwohl ein solcher hier nicht die Vortheile bot wie an der hohen Mauer, wo er den Fuss zu schützen hatte. Die zweite Reihe der Vertheidiger stand auf der Stadtmauer selbst, unter einem nach innen und aussen ausgeladenen hölzernen Wehrgange, der nach vorne mit Brettern verschalt war, in denen nur Schlitze und Löcher für die Pfeile sich befanden. Die grossen Schleudermaschinen standen im Zwinger. Sie waren natürlich sehr schwerfällig und leisteten eigentlich nur im Falle einer regelmässigen Belagerung Dienste, um die Gegenwerke der Belagerer zu zerstören. Bei einem Sturme konnten sie nicht dienen. Eine grössere Zahl von Thürmen befindet sich nicht auf der Mauer, die Thürme sind auf die Thore beschränkt. Der Feind hatte natürlich als Ziel die innerste Mauer (wir sehen noch von einem Angriffe auf die Thore ab), die er nehmen musste, um Herr der Stadt zu sein. Diese Mauer musste entweder in Bresche gelegt und so ein Eingang in die Stadt erzwungen werden, oder sie musste erstiegen werden, wozu am besten der Rollthurm dicht an die Mauer geschoben wurde, und von dem sodann auf einer herabgelassenen Fallbrücke die Angreifer mit den Vertheidigern handgemein wurden und sich die Krone der Mauer zu eigen machten. Um die Mauer stellenweise zu zerstören, insbesondere die auf der Krone unter dem Schutze des Daches befindlichen Vertheidiger ihres Standpunktes zu berauben, spielten die grossen Schleudermaschinen. Die Angreifer suchten sich nun dem Graben so viel als möglich zu nähern und einen Damm in demselben aufzuwerfen, der ihnen die Ersteigung der Zwingermauer gestattete und sodann zugleich eine Bahn für die Beischiebung von Rollthürmen bot. Die Angreifer waren hiebei hauptsächlich den Pfeilen der Vertheidiger ausgesetzt; den ersten Widerstand fanden sie in der erwähnten Pallisadenreihe, war diese für die Vertheidiger verloren, so steckten sie natürlich selbe in Brand, um sich die Angreifer eine Zeit lang vom Halse zu halten, so wie um eben dieselbe wegzuschaffen, damit sie nicht als Deckung den Angreifern dienen konnte. War sie einmal genommen, so konnten die grossen Schleudermaschinen im Zwinger wohl kaum mehr einen Dienst leisten, da der Angriff schon zu nahe gerückt war. Es galt also, möglichst viele Pfeilschützen, Lanzenwerfer etc. an den angegriffenen Punkt der Mauer zu concentriren. Dazu musste der Wehrgang die nöthige Breite haben. Zugleich musste der Theil hinter den Zinnen mit dem vor denselben ausgekragten in guter Verbindung stehen. Der Fussboden des nach vorn tretenden Theiles des Wehrganges war offen, um wenigstens die Angreifer beim unmittelbaren Sturm auf die Zwingermauer durch zwei Reihen Pfeilschützen treffen zu können, von denen die vorderen ausserhalb der Zinnen standen und durch Löcher in der Verschalung schossen, die hinteren aber hinter den Zinnen und über die niedrigen Brüstungstheile der Zinnen hinweg durch die Öffnungen im Fussboden vor den Zinnen ihre Geschosse auf die Feinde entsendeten. Zum Angriffe auf die Zwingermauern konnte natürlich der Rollthurm noch nicht verwendet werden, weil die Mauer zu niedrig war, wohl aber der Sturmbock, der unter einem Dache gegen die Mauer geschoben wurde, hauptsächlich aber die Leitern, auf denen man dieselben vom Damme aus erkletterte, wobei die Angreifer mit den Vertheidigern handgemein wurden, welch letztere noch immer durch die Schützen auf der Stadtmauer eine Unterstützung fanden. War die Zwingermauer genommen, so wurde sie niedergelegt, wenigstens der Theil, der dem Damme entsprach, da sie zu niedrig war, um als Haltpunkt gegen die hohe Mauer zu dienen. Jetzt kam der Rollthurm an die Reihe, die Angreifer schleuderten grosse Geschosse, wenn es anging, auch griechisches Feuer oder brennendes Stroh und Reisigbündel auf den Wehrgang, um ihn in Brand zu setzen und so die Vertheidiger von den angegriffenen Punkten zu entfernen. Man versuchte wohl auch statt des Rollthurmes unter dem Schutze von Dächern oder eines ausgehobenen und mit Holz bedeckten Grabens an den Fuss der Mauer zu gelangen und dieselbe zu untergraben, so wie durch Sturmböcke zu zerstören, so dass der Eingang in die Stadt offen ward. Gegen letzteres schützten nun wieder die offenen Stellen im Fussboden des Wehrganges, durch die man direct von oben herunter die Angreifer, welche sich am Fusse der Mauer befanden, schädigen konnte. Grosse Steine, siedendes Wasser, siedendes Pech, Feuer und alle die Mittel, welche die Verzweiflung gab, wurden den Angreifern auf die Köpfe geworfen. Es ist sehr klar, dass zwischen die

Mauer eingeschobene Thürme, wenn sie nach aussen vorsprangen, das System wesentlich verstärken mussten. Abgesehen davon, dass der Thurm selbst eine stärkere Stelle der Mauer war, konnten die Angreifer einer Mauer zwischen je zwei Thürmen auch von der Seite gefasst werden; die Wehrgänge und einzelne Erker, die an einem solchen Thurme angebracht werden konnten, gestatteten eine sehr wirksame Beschiessung der Angreifer. Die Römer hatten daher stets solche Thürme in regelmässigen Entfernungen in ihre Mauern eingestellt. Das frühere Mittelalter, obwohl es den Werth kannte, fand doch, wie es scheint, häufig deren Errichtung zu kostbar, und man hatte wenigstens in Deutschland im XII. Jahrhundert deren Zahl in der Umfassung einer Stadt ziemlich beschränkt, erst im XIV. Jahrhundert und namentlich im XV. mehrten sich die Thürme wieder. In Friesach sind solche nur über den Thoren vorhanden. An der Seite gegen die Metnitz hatte die Umfassung ehemals drei Thore, eines am Fusse des Virgilienberges, das St. Veiter Thor, eines am Fusse des Petersberges, das Neumarkter Thor, welche jetzt beide verschwunden sind, und endlich ein drittes gegen die Metnitz, das Olsathor, welches heute noch besteht. Allerdings ist sein Zustand nicht mehr der wehrhafte von ehemals; es ist stark verstümmelt. Fig. 1 gibt eine Ansicht des gegenwärtigen Zustandes. In Fig. 2 dagegen haben wir es versucht, mit Zuhilfenahme der alten Stadtansichten eine Restauration zu geben. Fig. 3 zeigt den gegenwärtigen Grundriss. Das Thor besteht nämlich gegenwärtig aus einem Thurme von quadratischem Grundrisse, der nach innen eine grosse Bogenöffnung hat, nach aussen aber das eigentliche Thor enthält. An der einen Seite schliesst sich die Stadtmauer in der Hälfte der Fläche an, auf der andern Seite an der vorderen Kante. Der innere Bogen gegen die Stadt zeigt in seinem Kämpferprofil entschieden den romanischen Styl. An der Aussenseite des Thurmes stehen noch zwei Pfeiler zu Seiten des Thores, die Falze zeigen, in denen das Fallgatter herabgehen konnte. Das Thor selbst war zweiflügelig, ging in starken Angeln, war von starken eichenen Bohlen, vielleicht mit Eisenblech überzogen. An der Innenseite befindet sich noch eine sehr starke Sperrvorrichtung, nämlich ein Balken, der, wenn das Thor geöffnet war, in eine horizontal in der Mauer angebrachte Öffnung hineingeschoben werden konnte, vgl. den vergrösserten Grundriss (Fig. 4). Die Öffnung ist mit vier Brettern ausgekleidet, so dass der Balken leicht rutschte. Auf der gegenüber liegenden Seite ist ein nicht sehr tief hineingehendes Loch, in das das Ende des Sperrbalkens herein geschoben wird, wenn das Thor verschlossen sein soll. Fig. 4 a gibt die Ansicht des Endes dieses Balkens. Noch befinden sich vor dem Thore die zwei Seitenmauern eines ehemaligen Verbaues, die zugleich die Eingangsthüren in den Zwinger enthalten. Auf der Stadtansicht des XVII. Jahrhunderts bei Merian [1]) ist der Vorbau noch

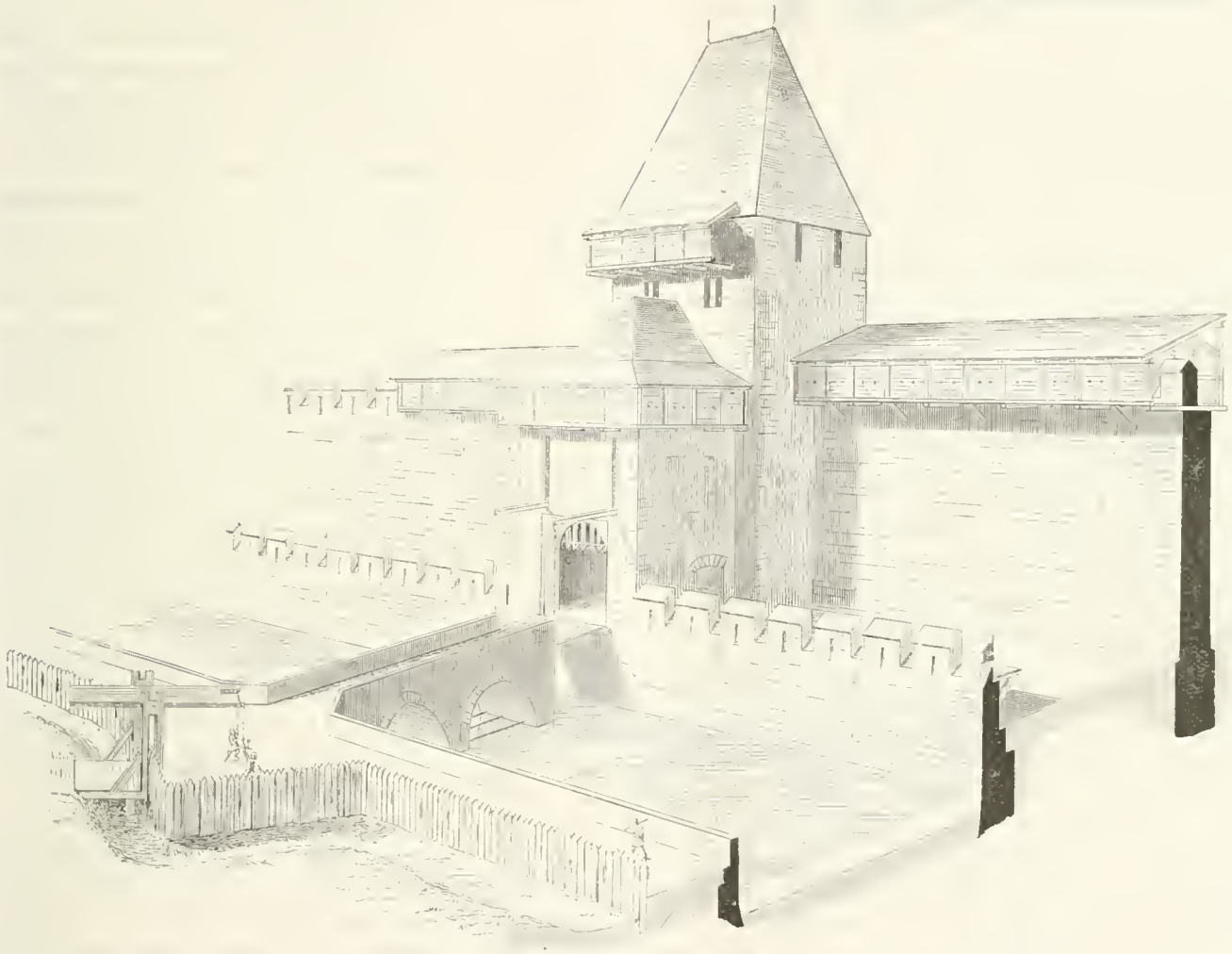


(Fig. 1.)

[1]) Die Ansicht ist übrigens nicht von Merian gezeichnet, sondern von P. Lessacher.

vollständig sichtbar, auch ist zu sehen, dass der Thurm, wie dies auch durch seine Bedeutung bedingt war, eine grössere Höhe hatte als jetzt. Die Form des Daches ist bei Valvasor etwas abweichend, auch ist daselbst der Vorbau ganz weggelassen, und nur eine Erhöhung der Zwingermauer angegeben; es fehlt aber auch der Stadtgraben ganz und die Ansicht ist überhaupt weniger richtig und gut gezeichnet als die Merian'sche, an die wir uns hier gehalten haben. Eine Brücke vor dem Thore führt über den Stadtgraben, sie hat drei Bögen, von denen indessen der kleinere unmittelbar bei der Mauer erst später hinzugekommen ist. Man sieht noch deutlich genug den Ansatz, auch ist der mittlere Bogen durch eine Reihe eiserner Schliessen zusammengehalten, was darauf hindeutet, dass er ehemals der letzte war, und dass zur Sicherung der schwachen Widerlager die Schliessen eingezogen sind, die keine Bedeutung hätten, wenn schon ehemals die Brücke aus drei Bogen bestanden hätte. An der Stelle des dritten Bogens befand sich eine Zugbrücke. Auch befand sich vielleicht noch ein Fallgatter am vorderen Thore. Zur Zeit eines Krieges musste freilich auch der obere Theil des Thurmes mit einem hölzernen Wehrgange umgeben werden, so gut als die Krone der Mauer selbst, wir haben jedoch denselben auf der Ansicht theilweise weggelassen, um die Form des Thurmes selbst sehen zu lassen.

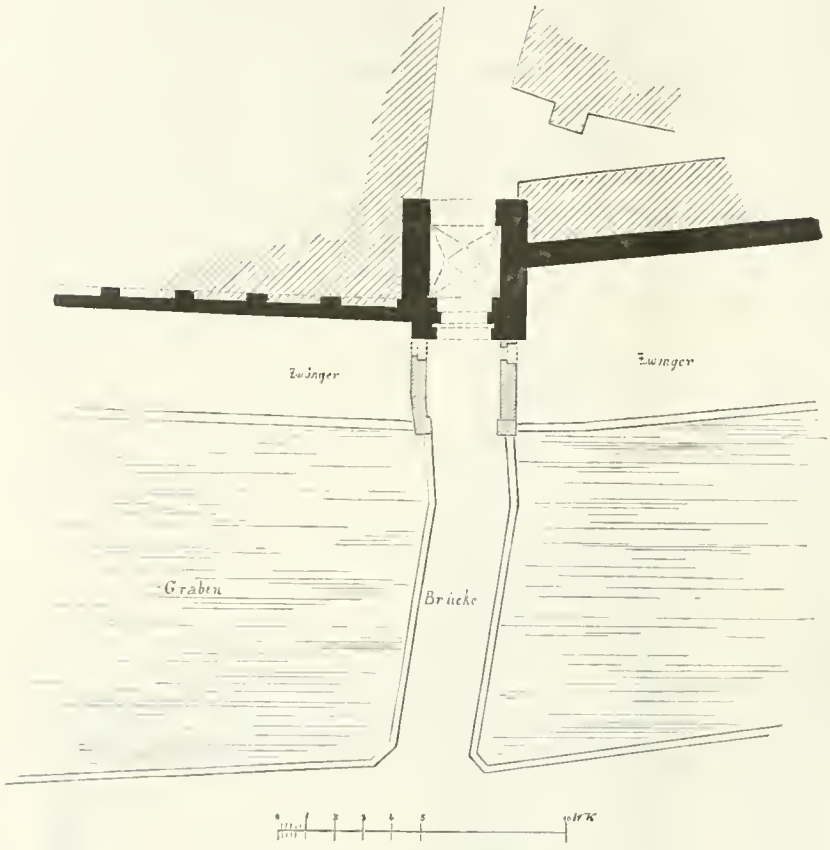
Der Angriff auf ein derartiges Thor beschäftigte sich zunächst damit, die Fallbrücken in die Gewalt zu bekommen, oder an Stelle derselben einen Damm als Fortsetzung



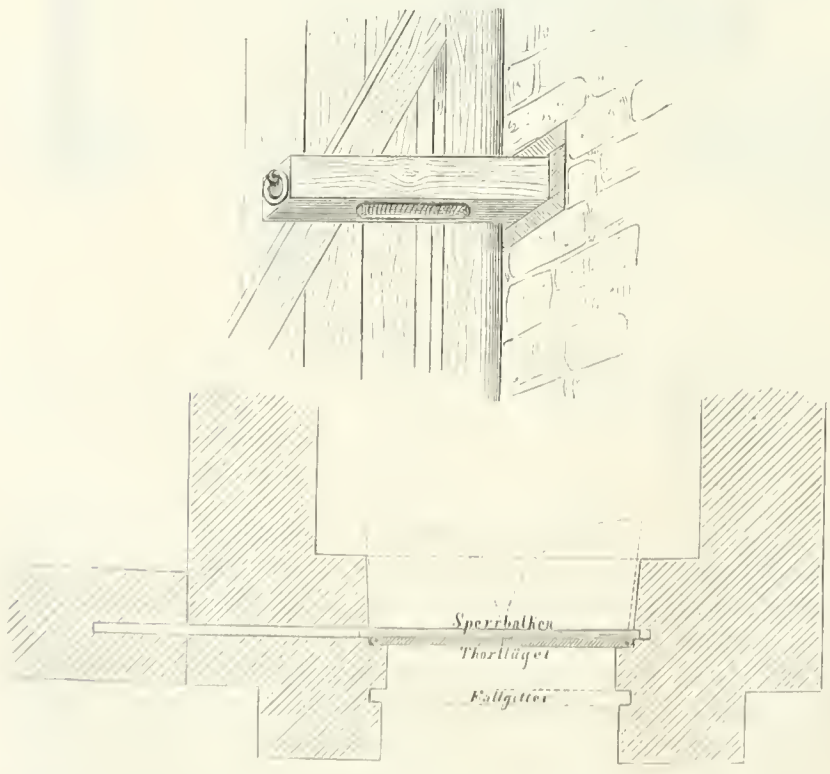
(Fig. 2.)

der Brücken zu bauen, um die Fallbrücke, die den Verschluss der Thüre bildete, zu zerstören, was in diesem Falle leicht geschehen konnte. Gewöhnlich wurde daher über die Thüröffnung ein hölzerner Erker mit durchbrochenem Boden (bei den Franzosen bretêche genannt) angebracht und ist auf der Zeichnung auch hieher zu denken, wenn nicht ein hölzerner Wehrgang rings um den ganzen Vorbau herumging. So konnte direct von oben der Angreifer beworfen werden, und es gehörte grosse Ausdauer dazu die Fallbrücke zu zerstören. Im entscheidenden

Momente musste sie übrigens jedenfalls herabgelassen werden, zermalmte die darunter befindlichen, die Besatzung



(Fig. 3.)



(Fig. 4.)

erschreckte die Belagerer durch einen kleinen Ausfall und zog sich sodann wieder zurück. Konnte die Fallbrücke nicht aufgezogen werden, oder war sie erzwungen und bereits einige Angreifer eingedrungen, so rasselte das Fallgatter herab, zermalmte die gerade eindringenden und hielt die übrigen gefangen; am eigentlichen Thore leisteten noch einmal die massiven Thorflügel und das Fallgatter Widerstand. War aber endlich das Thor sammt dem Thurme in der Gewalt des Feindes, so hatte man dahinter schnell Barrikaden errichtet, die abermals den Feind an der Einnahme der Stadt hinderten.

Die erwähnte Pallisadenreihe jenseits des Stadtgrabens musste sich unmittelbar an der Brücke zu einem kleinen Vorhofe ausdehnen, um vor demselben einen kleinen Waffenplatz zu haben und einer grösseren Zahl Vertheidiger, so wie Fliehenden hier Raum zu geben, sich zu ordnen und ruhig in das Innere zurückzuziehen.

In ähnlicher Weise wie dieses Thor waren auch die beiden andern construirt. Sie hatten ebenfalls je einen Thurm, beide sind verschwunden; der am Neumarkter Thore, am Fusse des Petersberges, wurde erst 1845 abgetragen. Die Brücken von beiden sind in neuerer Umgestaltung noch vorhanden. Die Strasse führt hier am Fusse des Virgilienberges neben steilen, unersteiglichen Felsen hin, an die sich der Thurm anlehnte. Zwischen ihm und dem Olsathurme befand sich noch ein Thurm. Vgl. die Ansicht Taf. VI, wo er mit Nr. 2 bezeichnet ist. Dieser Thurm, dessen Reste noch erhalten sind, befindet sich an der Stelle, wo der Abfluss der aus dem Innern der Stadt kommenden Canäle in den Stadtgraben ist. Es war dies, namentlich wenn sie dem Feinde bekannt war, eine sehr schwache Stelle, wo es leicht wurde in die Stadt einzudringen, und dieselbe wurde daher durch einen Thurm vertheidigt. Auch zeigt die Zwingermauer daselbst eine Erhöhung.

Die Felsen des Virgilienberges sind noch durch ein, parallel mit der Strasse laufendes Stück Mauer bekrönt. Von da steigt die Mauer schräg den Berg hinan zu der oben auf dem Berge befindlichen Befestigung und verbindet sich zunächst mit dem Thurme 15.

Der Virgilienberg ist nach rückwärts gegen die Gebirge ganz unersteiglich; es ist eine senkrechte Felsen-

wand, gegen die Stadt hin flacht er sich sanft ab; gegen die Ebene, wo das deutsche Ordenshaus steht, sind mehrere Absätze, von denen einige auch durch senkrechte Felswände gebildet sind. Der schwächste Theil gegen aussen war der unmittelbar an der Strasse, neben der Felsenwand, in die der Stadtgraben hineingetrieben war [1]). Hier sind desshalb auch oben auf dem Plateau in ganz geringen Entfernungen drei Thürme, 13, 14, 15. Von allen dreien sind noch Reste vorhanden, und ihre Form ist bei Merian ersichtlich. Ein halbrundes Stück Mauer zieht sich um den Berg herum. Am Ende derselben, wo sie mit der unübersteiglichen Felswand zusammentrifft, stand ein Thurm, Nr. 16. Ein anderer, Nr. 12, stand am andern Ende der Felswand tiefer unten, dort, wo sich die rückwärtige Stadtmauer an diesen Felsen anschliesst.

Der Virgilienberg ist eigentlich nicht als ein Schloss für sich zu betrachten, es ist nur ein über die Höhe des Hügels geführter Theil der Stadtumfassung, die dort ein Plateau auf der Spitze des Hügels umsäumt, auf dem die Stiftsgebäude standen. Inwiefern dieselben zur Vertheidigung eingerichtet waren, lässt sich jetzt gar nicht mehr unterscheiden, da sie bis auf den Grund zerstört sind. Die Ansicht bei Merian lässt allerdings Thürme sehen und somit auf ein Kriegsbauwerk schliessen.

Unter dem Thurme Nr. 12 stösst die Mauer senkrecht an den Felsen des Virgilienberges an. In kurzer Entfernung davon befand sich der Thurm Nr. 11, der gleichfalls noch im Unterbau sichtbar ist. Zwischen den Thürmen Nr. 11 und 12 ist eine Pforte, die ehemals durch diese beiden, namentlich aber durch den Thurm Nr. 11 vertheidigt wurde. An der Pforte selbst lassen sich jetzt gar keinerlei Vertheidigungsmittel mehr sehen. Es ist indessen anzunehmen, dass das Thor nicht ganz ohne solche war. Jedenfalls war es durch den höheren Wehrgang der Mauer geschützt.

Von hier zieht sich die Mauer zum Thurme Nr. 10, der am Fusse der Bergzunge stand, die vom hohen Gebirg herabkommend, sich in die Stadt hineinzieht.

Vom Graben und Zwinger an der rückwärtigen Stadtmauer zwischen dem Thurme Nr. 10 und 12 ist jetzt nichts mehr erhalten. Es zeigt sich jedoch im Terrain sehr deutlich, dass solche ehedem vorhanden waren. Der Graben dürfte indessen wohl blos trocken gewesen sein, da ein Abfluss desselben sehr weit weg hätte geführt werden müssen.

Die Bergzunge, welche in die Stadt hereinragt, tritt letzterer so nahe und beherrscht sie so sehr, dass es nöthig erscheinen musste, in einer Höhe auf derselben Vertheidigungswerke anzubringen, dass sie nicht der Standpunkt für ein feindliches Gegencastell werden konnte. Es sind daher in ziemlicher Höhe die drei Thürme Nr. 7, 8, 9 aufgestellt und durch Mauern, die beiderseits der Anhöhen herabsteigen, mit der unteren Stadtbefestigung verbunden. Jetzt existiren nur noch die Trümmer der Mauern und Thürme; doch sind letztere sehr stark und enge zusammengestellt; es war an dieser Stelle ein Angriff auf die Mauer von den benachbarten Höhen sehr wahrscheinlich; auch konnte nicht leicht der Graben und Zwinger hier in Anwendung kommen; die Vertheidigung war schwer, weil der Feind von oben kommen konnte, es war also nothwendig, hier die Thürme zur Verstärkung anzuwenden; insbesondere den Thurm Nr. 8 gerade an die angegriffene Spitze zu stellen. Vom Thurme Nr. 7 abwärts war eine doppelte Mauer möglich und ist desshalb auch angelegt. Am Fusse des Berges bei Nr. 6 ist abermals ein Stadtthor angelegt, das unter einem Thurme hindurch führte, von dem nur noch Spuren vorhanden sind. Vor dem Thurme befand sich ein noch erhaltener kleiner Vorbau mit schwachen Mauern, ausserdem führte der Zugang zu diesem Thore zwischen zwei parallelen Mauern hin, so dass der Feind, wenn er gegen das Thor vordrang, von beiden Seiten und von vorne bekämpft werden konnte.

Diese ausserordentlich feste und gut disponirte Anlage findet sich im Allgemeinen im früheren Mittelalter selten in der Stadtbefestigung angewendet; bei der Befestigung der Burgen findet es sich wohl, dass der aufsteigende Weg zum Thore längs der Mauer hinführt, so dass der Angreifer sich jeden Zoll vorwärts erkämpfen musste. Das Thor Nr. 6 führte den Namen Sackthor. Zu diesem Namen gab hauptsächlich die Lage des Stadttheils Veranlassung in den man zunächst gelangte. Die Kirche zum heil. Blut ist nebst dem ehemals dabei bestandenen Kloster dicht an eine senkrechte Felswand gestellt, die von der Bergzunge abgeschnitten ist, so dass sich zu beiden Seiten der Abhang des Berges neben der Klosteranlage herabzieht, die so gewissermassen in einem Sacke stand, daher auch das „Kloster im Sack“ genannt wurde. Vom Sackthor zieht sich die Mauer längs des Weges zum Petersberg hin, bis sie rechtwinkelig abbiegend, sich an die senkrechten hohen Felsen des Petersberges anlegt, dessen eine Spitze somit in die Stadt hineinragt.

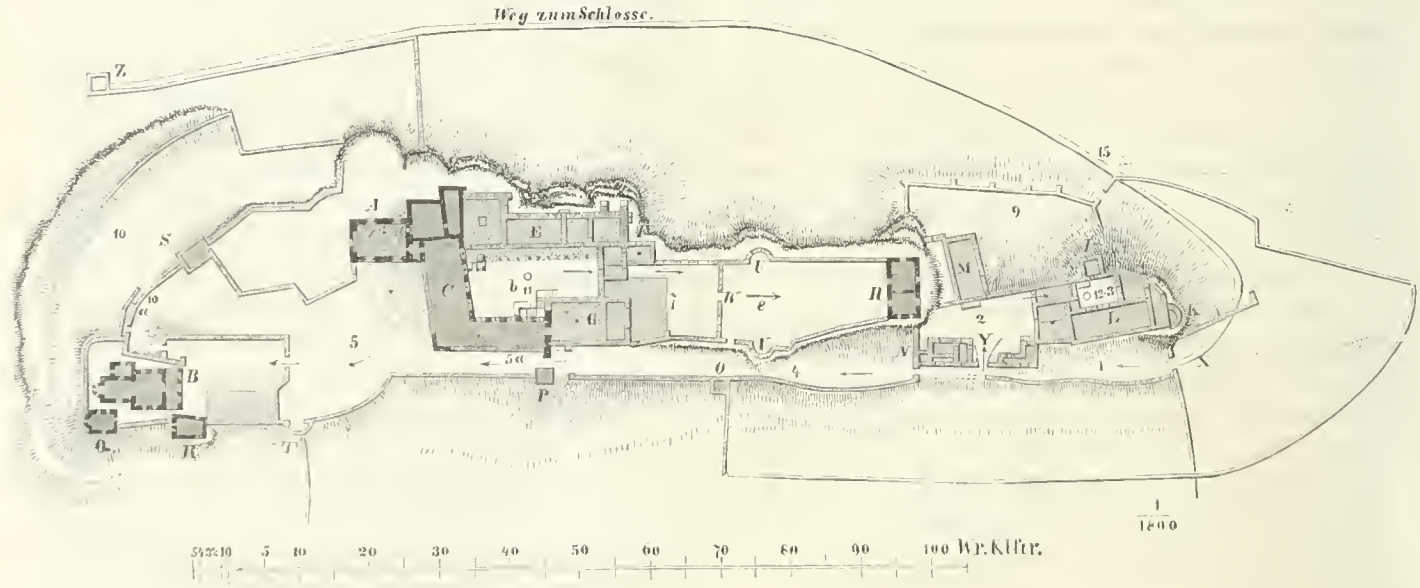
Der Petersberg trägt eine Feste für sich, die vollkommen isolirt und in gar keiner Verbindung mit der Stadt selbst ist, die zu seinen Füssen ausgebreitet liegt. In der Regel bildet das Schloss oder die Burg auf einer Anhöhe den letzten Zufluchtsort und die festeste Vertheidigungslinie der Stadt. Hier ist es nicht der Fall, es sind vielmehr zwei neben einander bestehende, befestigte Plätze, von denen jeder für sich belagert und erstürmt werden musste, und wenn auch die Stadt in feindlicher Gewalt war, so hatte derselbe doch gegenüber der Burgfeste noch nicht den allermindesten Vorsprung gewonnen, im Gegentheile, von der Stadt aus ist die Feste vollkom-

[1]) Dies Ende des Stadtgrabens ist jetzt durch die Strasse verbaut und verschüttet.

men unangreifbar und die einzige Möglichkeit des Sturmes lag von der Metnitzebene her vor.

So ist auch wahrscheinlich diese Feste gar nie eingenommen worden. Bei der fünfjährigen Belagerung von 1090—1095 blieb die Feste unerobert, eben so kam noch 1131 Leopold von Österreich zu rechter Zeit, ehe sich die Feste, durch Hunger genöthigt, ergeben musste. Bei der Belagerung im Kriege Ottokar's von Böhmen mit Rudolf von Habsburg wird blos von der Belagerung und Einnahme der Stadt berichtet. Eben so geschieht bei den beiden Einnahmen Friesachs durch Albrecht 1289 und 1292 blos der Stadt Erwähnung. Es ist nun allerdings nicht wahrscheinlich, dass sich wenigstens 1273 der Feind nicht auch um die Burg auf dem Petersberge sollte

Das Schloss, das einst stolz am Berge thronte, ist jetzt Ruine und nur einige wenige Räume werden noch von armen Leuten als Unterkunft benützt; es scheint schnell dem gänzlichen Verfall entgegen zu gehen, denn die nächsten Vorgänger in der Beschreibung sprechen von einigen Theilen, die sie noch gesehen haben und die jetzt nicht mehr vorhanden sind, und erzählen zugleich, dass das Schloss noch immer als Steinbruch benützt werde. Die Ansicht Taf. VI gibt die ehemaligen Formen des Schlosses, die sich mit Zuhilfenahme der Merian'schen Ansicht ohne Anstand ergänzen liessen. Der Grundriss Fig. 5 zeigt den gegenwärtigen Bestand, wobei die dunkleren Theile romanisch sind. Dieser Grundriss kann indessen wohl als ziemlich complet gelten, da alle die



(Fig. 5.)

gekümmert haben, allein man kann annehmen, dass nach Erstürmung der Stadt, die mit dem Falle der Führer und der ganzen Besatzung endete, gar keine Mannschaft zur Vertheidigung der Burg mehr vorhanden war, dass also ein Kampf und eine Belagerung derselben gar nicht stattfand.

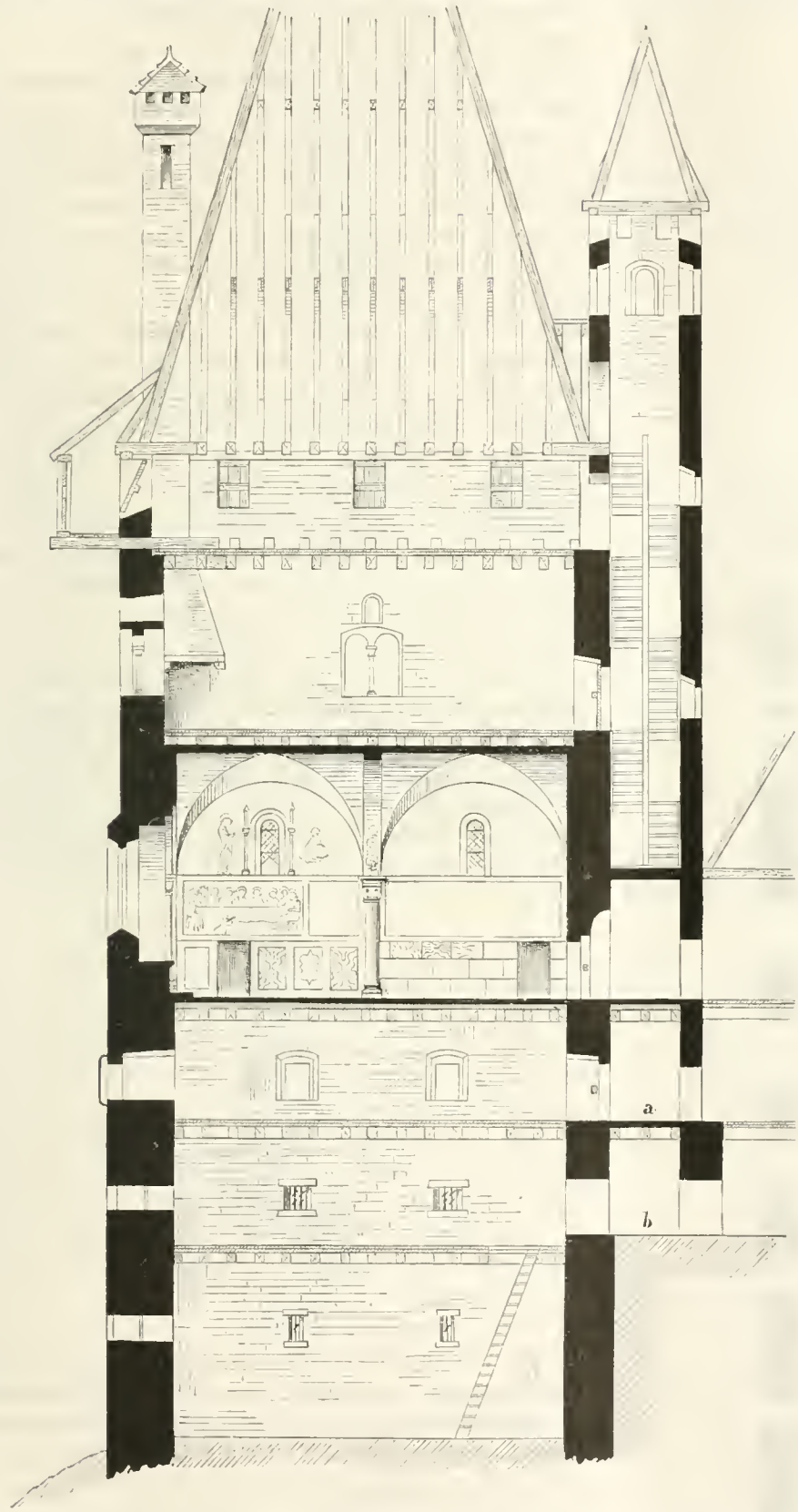
Die Einnahme der Feste durch die Ungarn 1480 ist nicht zu erwähnen, weil die Ungarn vom Erzbischof gerufen kamen und die Feste ihnen auf dessen Befehl übergeben wurde, wenn schon die salzburgische Besatzung sich in der Feste einige Zeit in Vertheidigungsstand hielt.

Besonderes ist über die Geschichte dieser Feste daher nicht zu berichten, was nicht schon oben bei Betrachtung der Geschichte der Stadt seine Stelle gefunden hätte.

Theile eingetragen sind, von denen sich noch genügend sichere Spuren vorfinden, wenn die Theile auch nicht mehr baulich erhalten sind. Taf. VII gibt eine Ansicht von der Metnitzebene, aus der der traurige Zustand sichtbar genug ist.

Der Weg führt aus dem Sackthor (Z in Fig. 5 und 6 Taf. V) zuerst auf die Ebene zwischen dem Berge und an den dahinter liegenden höheren Gebirgslehnen an der ganzen Langseite der Burg vorbei, dreht sich sodann um das niedrigere Plateau der Vorburg herum, mündet in den Zwinger und steigt sodann, der Spitze der angedeuteten Pfeile folgend, im Zwinger längs der Burg auf, bis er in den Vorhof 5 ausmündet, ehemals scheint der Weg vom Punkte 15 bis X der punktirten Linie gefolgt zu haben, indem noch die Reste der Mauern vorhanden sind, die

einen Vorhof am Fusse des Berges bildeten; in noch früherer Zeit scheint sich einmal der Weg gegen den



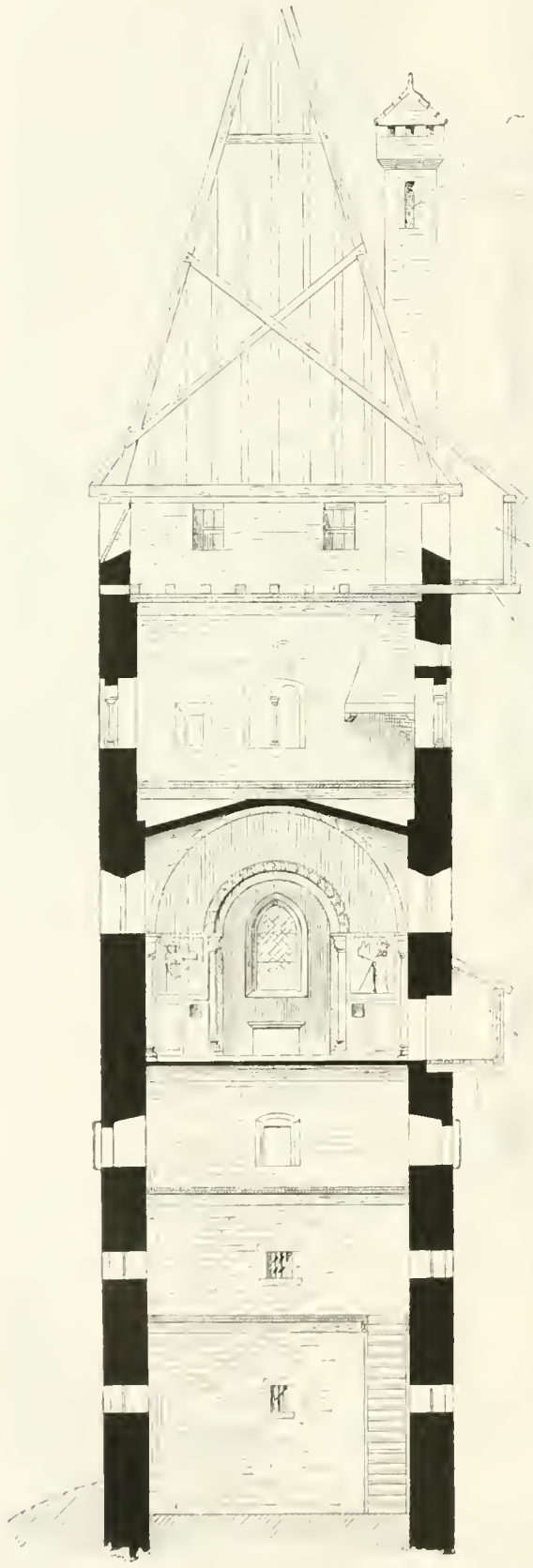
(Fig. 6.)

Thurm I gewendet zu haben, der offenbar einmal einen Eingang bildete, weil noch die grosse Bogenöffnung eines Eingangsthores sichtbar ist, obwohl es ziemlich hoch steht, so dass jedenfalls eine aufsteigende Brücke zu ihm vom Wege emporgeführt haben musste. Die Anlage auf dem Petersberge besteht aus drei Theilen, dem Schlosse Lavant, das auf einem niedrigen Plateau liegt und eine Vorburg bildet, zwischen M, N und K, dem eigentlichen Schlosse Petersberg, A bis H und der Peterskirche B, nebst dem Vorhofe 5 des Schlosses und dessen Festungswerken.

Der älteste Theil der ganzen Anlage ist der grosse Hauptthurm, der Donjon A. Er ist ein Rest des XII. Jahrh., und obwohl der älteste Theil, ist er doch noch so erhalten, dass ohne jeden Anstand in Fig. 6 und 7 eine Zusammenstellung der ehemaligen Anlage gegeben werden konnte. Er besteht zunächst aus einem Untergeschosse, in das man nur von oben herab gelangen konnte. Die Sage spricht noch von tieferen Geschossen, von denen übrigens jetzt, wo dieses Untergeschoss mit Schutt und Gestrüppe so dicht gefüllt ist, dass eine Untersuchung des Bodens gar nicht mehr möglich ist, keine Spur mehr zu ersehen ist. Es soll noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine tiefere, in die Felsen gehauene Höhlung offen gewesen sein, in die sich ein junger Mann auf einer Leiter hinabgelassen habe, wo er Menschengerippe mit schweren Ketten an Hals-, Hand- und Fussknochen gefunden habe. Diese Höhlung hiess der Faulthurm.

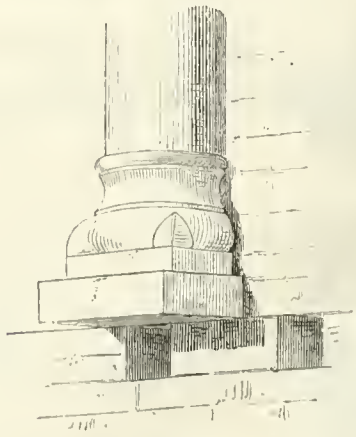
Wir wollen die Wahrheit dieser Tradition nicht bestreiten, allein der Faulthurm, das Verliess und Ähnliches spielt in der Phantasie und in den Ritterromanen eine zu grosse Rolle, als dass wir so gutwillig daran glauben würden, wiewohl wir wissen, dass die sehr kurze und prompte Justiz des Mittelalters in sehr vielen Fällen eine grausame Injustiz war. Wir haben jedoch ganz einfach die Bemerkung zu machen, dass, wenn man Gefangene hier etwa zu Grunde gehen lassen wollte, man doch wohl deren Leichen heraus-

genommen haben würde, so wie, dass sie auch, ohne an Hals und Händen und Füssen angeschmiedet zu sein, wohl schwerlich entschlüpft wären.



(Fig. 7.)

Das unterste, jetzt sichtbare Geschoss, nebst dem unmittelbar darüber befindlichen, mit dem Erdgeschosse des anstossenden Theiles in Verbindung stehenden, beide nur durch Schlitze in den Mauern erhellt, waren, wie sich ersehen lässt, nicht verputzt, sie dienten also sicher ehedem zu keinem andern Zwecke, als etwa zu Gefängnissen oder Kellerräumen; das zunächst obere, das ungefähr mit dem ersten Stockwerke des anstossenden Gebäudes in Verbindung gestanden haben mag, war bewohnbar; es ist indess von einer Heizungsanlage keine Spur zu sehen, so dass es vielleicht als Waffensaal oder für die Garnison oder zu einem andern Zwecke diente. Zunächst darüber folgt die Capelle, die mit dem zweiten Geschosse des anstossenden Gebäudes in Verbindung war. Sie war ehedem durch einen auf Halbsäulen ruhenden Zwischengurtbogen mit einfach kantiger Leibung in zwei Theile getheilt, über deren jedem ein Kreuzgewölbe gesprengt war. Wie in den unteren Geschossen die Balkenanlagen verschwunden sind, und nur noch die Balkenlöcher in den Mauern diese ganz genau angeben, so ist auch das Gewölbe der Capelle eingestürzt; es sind jedoch noch die Anfänge desselben vorhanden und aus diesen in Verbindung mit den Löchern für die Balkenanlage über der Capelle lässt sich ganz genau die Form des ehemaligen Kreuzgewölbes erkennen. Im Allgemeinen ist die Capelle noch ziemlich gut erhalten. Die Wände haben noch den Verputz und einen Theil ihrer Gemälde, die Halbsäulen welche die Hauptgurte trugen, sind noch vorhanden. Sie geben ein charakteristisches Merkmal der Zeitbestimmung, indem ihre Basen (Fig. 8) [1]) ein hohes, steiles Profil haben, das auf

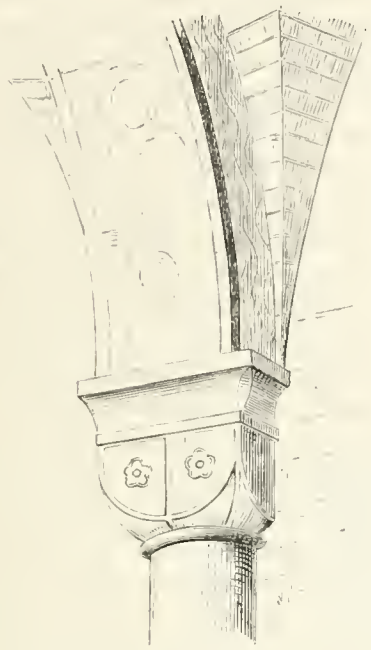


(Fig. 8.)

das XII. Jahrhundert hinweist. Die Regelmässigkeit des Profils, in dem besonders die seichte, steile Hohlkehle charakteristisch ist, so wie die vorhandenen Eckwarzen lassen kein älteres Datum als das XII. Jahrhundert zu, so dass wir in dem Donjon einen Rest der Bauten Konrad's

[1]) Bei Fig. 8 ist zu bemerken, dass die untere viereckige Platte nicht sichtbar war, sondern der Bodenbeplattung auf der Balkenanlage in ihrer Stärke entspricht.

vom Jahre 1134 sehen können. Auch die einfachen Würfelcapitäle (Fig. 9) entsprechen in ihrer Haltung, so wie im Profil der Hohlkehle dieser Annahme.



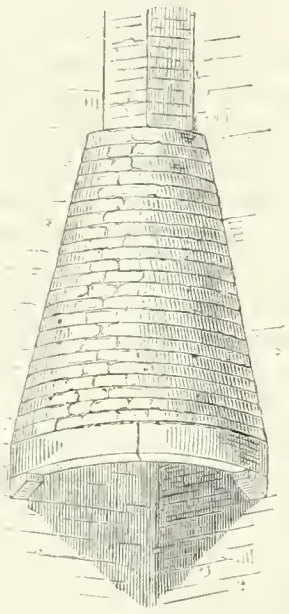
(Fig. 9.)

Die Gewölbe hatten keine Diagonalrippen, sondern scharfe Gräte. Der Gurtbogen, von Quadern gehauen, war mit einer äusserst dünnen, feinen Putzschichte überzogen, und zeigte auf seiner Leibung eine Anzahl Brustbilder von Heiligen, von denen noch die Spuren der unteren, besonders die, ehemals in schwachem Relief aufgetragenen Nimben erkennbar sind. Die Seiten des Gurtbogens haben ein Wellenornament.

Einen um weniges jüngeren Charakter haben die Säulen und die Bogengliederung an der kleinen Nische der Ostseite, welche den Altarraum bildete. Die Säulen sind schlanker und dünner, die eine ist achteckig, Capitäl und Fuss der runden Säule entsprechen nun zwar vollkommen denen der Halbsäulen in der Mitte der Capelle, der Fuss der achteckigen Säule jedoch besteht blos aus einem auf der vierseitigen Basis aufstehenden karnisförmigen Gliede, über dem sich ein dünner Wulst befindet; das Eckblatt, besonders das den Übergang vermittelt, erinnert an das XIII. Jahrhundert. Noch späterer Zeit gehört das Spitzbogenfenster an, das in der Mitte der Nische angebracht ist. Über denselben ist noch in der Nische ein Rest der gemauerten Mensa erhalten. Zu beiden Seiten sind kleine Nischen in der Mauer, die als Behälter für die heiligen Geräthe dienten. Ein hohes Interesse hat die Capelle durch die noch erhaltenen Reste von Wandmalereien. Leider ist es nicht möglich, dieselben von einem näheren Standpunkte, als aus den beiden Thüren a und b (Fig. 6) zu betrachten, auch sind sie schon bedeutend erblasst, doch erscheint ihre Verwandtschaft mit der Malerei des Nonnenchores in der benachbarten Stiftskirche zu Gurk noch ersichtlich genug, insbesondere sind es die im flachen Relief aufgelegten Nimben, so wie Einzelheiten der Kleidung bei den Figuren, die damit übereinstimmen, so dass also der Beginn des XIII. Jahrhunderts als Zeitpunkt der Entstehung dieser Malerei anzunehmen wäre. In der Höhe der Capitäle der Säulen befindet sich ein Streifen und die Räume unter diesem sind abermals in zwei Theile getheilt, der untere ist durch eine eingelegte Marmortäfelung belebt, die in grellen Farben in sehr stylistischer Weise angedeutet ist. In den Feldern der oberen Reihe neben der Altarnische ist auf jeder Seite ein Bischof zu sehen, der ein Kirchenmodell gegen den Altar hinhält, also wohl die salzburgischen Patrone St. Virgilius und St. Ruprecht. An dem einen Felde der Südseite ist das Abendmahl dargestellt. Die Fenster waren von einer baldachinartigen Architectur umfasst und ebenfalls einzelne Figuren auf den Feldern im Schildbogen gemalt.

An der Südseite befinden sich im unteren Theile der Wand zwei kleine Thüren. Diese führten hinaus ins Freie, und die Balkenlöcher, welche an der Aussenseite des Thurmes an dieser Stelle sichtbar sind, zeigen, dass sich hier ein hölzerner Wehrgang befand, der dazu bestimmt war zur Vertheidigung des Thurmes mitzuwirken. Die Fenster in den unteren Stockwerken an dieser Stelle bewiesen deutlich genug, dass nicht etwa ehemals hier ein Anbau sich befunden habe, dessen Balkenlage in den oben erwähnten Löchern Platz fand, sondern dass sie ganz einfach für einen Wehrgang dienten, wie er in Fig. 7 angegeben ist, und an der ganzen Südseite, so wie an der einen Hälfte der Ostseite vorhanden war. Über der Capelle befand sich ein hohes, geräumiges Gemach, durch rundbogige Doppelfenster erhellt, die durch Säulchen untertheilt waren. Diese dünnen Säulchen deuten schon wieder auf den Beginn des XIII. Jahrhunderts hin. Über zweien dieser Doppelfenster befand sich noch ein kleines Fenster, eben so ein kleines Fenster zur Seite des einen Doppelfensters. Die südöstliche Ecke ist durch einen grossen Kaminmantel eingenommen (Fig. 10), der auf zwei über Eck aus den Wänden herauskommende Consolen gestützt ist, auf denen zunächst zwei in der Mitte zusammenstossende Steine aufgelegt sind, die gleichfalls als Consolen zu betrachten sind, da sie nur durch die Einmauerung der Enden gehalten sind. Über diese Steine wölbt sich der Mantel zusammen, der oben bei der Decke in einen viereckigen Rauchfang übergeht. Dieses Gemach dürfte das eigentliche Wohngemach der Burg gewesen sein, für den Burgherrn bestimmt. Darüber ist ein Zinnenkranz noch jetzt zu ersehen. Dieser Zinnenkranz zeigt nirgends eine Spur von Wasserausgüssen, er scheint also nicht in der Weise construirt gewesen zu sein, dass er blos ein Geländer rings um das Dach bildete, in welchem Falle übrigens auch die Gallerie zu eng hätte sein müssen, da sie gar

nicht ausgekragt ist, vielmehr scheint es, als ob das Dach erst auf den Zinnenkranz aufgelegt gewesen sei. Jedenfalls musste ein hölzerner Wehrgang sodann an den Zinnen angelegt werden, um im Falle eines Kampfes über das



(Fig. 10.)

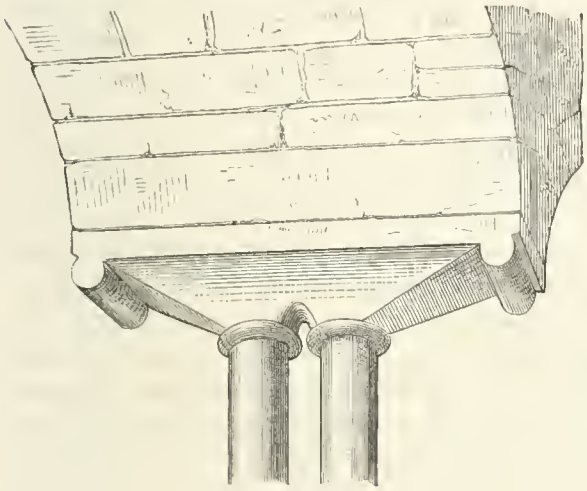
wirksamste Mittel verfügen zu können, den directen, senkrechten Wurf von oben. Auf Fig. 6 und 7 sind daher auch theilweise die Wehrgänge angegeben, während auch Verschlüsse der Lichträume zwischen den Zinnen durch drehbare hölzerne Läden zu sehen sind. Jedenfalls musste die Construction der Wehrgänge so beschaffen sein, dass im Fussboden sich Öffnungen befanden, durch die nicht blos der senkrechte Wurf von oben möglich war, sondern durch die auch Pfeile und andere Geschosse, die hinter den Zinnen hervorkamen, ihren Weg machen konnten, so dass also eine doppelte Reihe Vertheidiger, eine hinter den Zinnen, eine im Wehrgang Platz finden konnte. Der Raum über dem Wohngemach und unter dem Dache hinter den Zinnen war gross genug, eine Anzahl Vertheidiger zu fassen, die sich ablösen konnten, wie überhaupt der grosse Thurm der letzte vertheidigte Punkt jeder Feste war, in den sich die Mannschaft zusammendrängte.

Der jetzige Zustand des Thurmes ist kein erfreulicher, das Dach ist längst verschwunden (seine Form ist bei Merian und Valvasor noch zu ersehen und entspricht ganz der Annahme, dass es erst auf die Zinnenkrönung aufgelegt war, nur fehlt natürlich auf diesen Zeichnungen der hölzerne Wehrgang, der damals keine Bedeutung mehr hatte), auch die Fussböden fehlen, und so ist das Mauerwerk den zerstörenden Einflüssen der Witterung preisgegeben; da die Mauern nicht so dick sind als bei vielen andern Thürmen, so ist dieser Einfluss um so verderblicher und es ist nicht blos die südwestliche Ecke im oberen Theile ganz defect, sondern grosse Risse und Sprünge lassen vermuthen, dass auch die Zerstörung weitere Fortschritte machen wird. Das Äussere war einmal mit Verputz überzogen, geweisst und mit gelben „Quaderketten“ an den Ecken verziert worden.

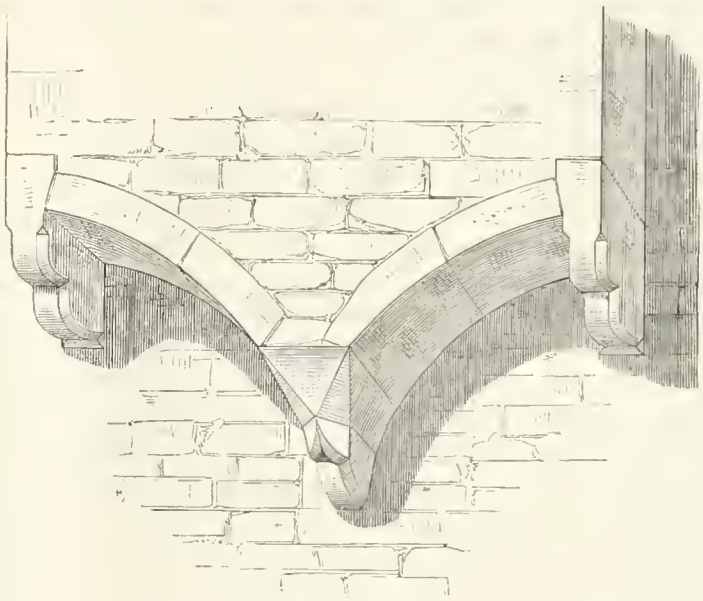
Dem Hauptthurm steht an Alter zunächst das Haus II, welches das andere Ende der Burg einnimmt. Es hatte zwei Geschosse und ein hohes Dach, das von abgetreppten Giebeln auf beiden Seiten begrenzt war. Die Giebel stehen noch, es fehlen jedoch die Fussböden und das Dach. Romanische Doppelfenster, denen im Gemache des grossen Thurmes ähnlich, durch dünne Säulchen mit Würfelcapitälen getheilt, erhellten das obere Geschoss. Wie aus Taf. VI und VII zu ersehen, erhebt sich dieses Haus auf dem höchsten Felsen und überragt somit an Höhe fast den Thurm; es bestand eine Verbindung mit der Krone der Mauer, die sich gegen die niedrigeren Gebäude heranzieht. Der eigentliche Palas oder Saalbau war C; von ihm steht jetzt jedoch nur noch die innere Mauer, so wie eine Ecke der Aussenmauer, die vor etwa zwei Jahrzehenten noch vollkommen aufrecht stand. Eine Einfahrt in den Hof befand sich in diesem Gebäude im Erdgeschosse; darüber ist eine Reihe romanischer Doppelfenster zu sehen, die offenbar zunächst einem Corridor angehört haben, der sich vor einem Saale hinzog, da sie durchaus keine Vorrichtung zu einem Glasverschlusse, oder selbst zu Läden zeigen, so dass man annehmen kann, dass sie ganz offen waren. Die Fenster, aus je zwei Rundbogen bestehend, stützen sich in der Mitte auf je zwei dünne Säulchen, die ohne Capitäle in einen weit vorgekragten Kämpfer übergehen, eine Form, die an den Schluss des Romanismus, also die erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts erinnert, die als Entstehungszeit des Palas anzunehmen ist. Es ist damit natürlich nicht gesagt, dass er damals zum ersten Male entstanden sei, eben so wenig als behauptet werden soll, dass alle späteren Bauten ganz neu entstanden seien und damals nicht schon Vorgänger hatten. Wir haben in Fig. 5 alle romanischen Theile durch einen dunklen Ton bezeichnet. Daraus ist schon ersichtlich, dass am Schlusse des XII. und Beginn des XIII. Jahrhunderts die Burg ihre jetzige Ausdehnung hatte, es ist also auch wahrscheinlich, dass sie damals schon eine ähnliche Gebäudedisposition hatte und dass an Stelle der jetzigen jüngeren Theile ältere standen, die daher später erneuert wurden.

Der Palas hatte, wie alte Abbildungen zeigen, eine beträchtliche Höhe, und war oben mit einem vorgekragten Stockwerke (Wehrgange) umgeben, das indessen wohl nebst den grossen Dachfenstern einer späteren Zeit, etwa dem XV. Jahrhundert entstammte. An den Palas stiess der innere Schlosshof an, Nr. 6, in dessen Mitte sich der Brunnen Nr. 11 befindet. Dieser Schlosshof ist von entschieden neueren Gebäuden umgeben.

Der mit G bezeichnete Theil zeigt spätgothische Formen, und erinnert deutlich an die Zeit Leonhard Keutschach's. Wir geben insbesondere in Fig. 12 den Untersatz eines Erkers an diesem Theile, der nach Aussen geht und auch auf Taf. VII ersichtlich gemacht ist. Dieser Erker erinnert ganz genau an die von Leonhard Keutschach herrührenden Theile des Schlosses Hohensalzburg. Auch war noch vor nicht sehr langer Zeit nach Hohenauer's Bericht an diesem Theile ein Stein mit Leonhard's Wappen (eine Rübe) zu sehen. Der mit E bezeichnete Theil in Fig. 5 gehört der Renaissanceperiode an. Er hat gegen den Hof zu eine Serie von Gallerien in mehreren Stockwerken über einander, die mit Kreuzgewölben bedeckt und durch Säulen gestützt sind. Nach Aussen sind insbesondere die grossen Strebepfeiler interes-



(Fig. 11.)



(Fig. 12.)

sant, die das eine Ende stützen, und tief an den Felswänden herabgeführt sind.

Dem Mittelalter gehört der Raum F an, der als Schmelze bezeichnet wird, aber sicher nichts anderes ist als die Schlossküche; er ist von einem hohen, vierseitigen, pyramidalen Gewölbe überragt, das sich oben zu einer Öffnung zusammenzieht, ein Fenster in diesem Raume ist mit einem Ausgusse versehen.

An G anstossend befand sich ehemals noch ein Gebäude, von dem jetzt nur noch Ruinen zu sehen sind. Die Mauern dieses Hochschlosses sind noch in gutem Stande. Sie sind bei U und V von Halbthürmen unterbrochen, die etwa aus dem XV. Jahrhundert herrühren dürften und welche die schräg herabsteigenden gezinnten Mauern nur um weniges überragen. Sie sind rückwärts offen. Eine Mauer W theilt die Feste in zwei Theile.

Das Vorschloss, Schloss Lavant genannt, liegt am Fusse des höchsten Felsens. Es scheint auch der Anlage nach späterer Zeit anzugehören. Der Zugang ist bei Y zwischen zwei Gebäuden und war ehemals durch ein kleines darüber gebautes (wie es scheint hölzernes Thürmchen) vertheidigt. Dieser Eingang rührt nach einer darüber angebrachten Inschrift vom Jahre 1561 her (Hercules, durch Gottes Gnade Bischof von Lavant, des römischen Kaisers Ferdinand Rath, Domherr von Brixen 1561). Durch diese Thüre gelangt man in den Hof Nr. 2. An die Südmauer desselben stösst ein grosses Früchtenmagazin M. Man steigt in den Hof Nr. 3 hinan, in dessen Mitte sich der Brunnen Nr. 12 befindet. Der Thurm I scheint den ehemaligen Zugang zur Burg gebildet zu haben und hörte wahrscheinlich 1561 zu dienen auf, als der Eingang an die andere Seite verlegt wurde, da man von dem tiefen Thale zu dem beträchtlich hohen Niveau des Hofes Nr. 3 über eine ziemlich steile Fläche beschwerlich aufsteigen musste. Der Körper des Gebäudes L hat noch einige Fenster und Thürchen des XV. Jahrhunderts, insbesondere ist der Baukörper über dem Eingange in diesen Hof in hübscher Weise auf einer Vorkragung aufgesetzt. Ein halbrunder Thurm K mit ziemlich starker Mauer, auf einen senkrechten Felsen aufgesetzt, schliesst das Schloss gegen dieses Ende ab.

Derselbe ist auf Taf. VI, mit C bezeichnet, sichtbar, seitwärts von demselben erscheint der Thurm I, von Fig. 5 der Giebel des Speichers M, unmittelbar davor der Eingang Y, mit dem kleinen Thürmchen, die beiden Gebäude zur Seite des Eingangs, und zu äusserst links der Thurm N, welcher den Eingang in den mit Nr. 4 bezeichneten zweiten Vorhof der Hauptburg vertheidigte. Die Mauer längs desselben war durch den Thurm O vertheidigt; bei dem Thurm P befand sich die Zugbrücke, durch die man in den Vorhof Nr. 5 gelangte, ein weites Plateau von Mauern umfangen, an dessen östlichem Ende die St. Peterskirche B steht. Ein Eingang in das Hochschloss bestand aus dem Plateau Nr. 5

nicht, es war nur die Zufahrt aus dem schmalen Vorraum Nr. 5 a, die in das Hochschloss führte.

Das Plateau Nr. 5 ist ringsum von Mauern umfasst, und durch den Halbthurm T, die Thürme R, O und S vertheidigt. Der Halbthurm T steht noch, der Thurm R überragt jetzt die Mauer nicht mehr und ist in demselben eine Wohnung eingerichtet, der Thurm Q hat noch eine kleine romanische Erkernische, er scheint somit eine Capelle in sich gefasst zu haben. Nach alten Abbildungen zu schliessen waren die beiden Thürme Q und R nicht viel höher als jetzt. Vom Thurme S sind nur noch Spuren vorhanden. Zwischen den Thürmen R und T ist ein neues Holzgebäude errichtet. Unterhalb des Plateau's Nr. 5 liegt das Plateau Nr. 10, das ehemals als Garten gedient haben mag und das durch die Treppe 10 a von dem höheren Plateau Nr. 5 zugänglich ist. Senkrechte Felswände, die steil herabfallen, liessen hier jede weiteren Vertheidigungsmittel überflüssig erscheinen und eine am Rande befindliche Mauer dürfte eher als Schutzwehr gegen das Hinabfallen, denn als Vertheidigungsmittel betrachtet werden. Auch unterhalb dieser senkrechten Felswand befindet sich jetzt eine äusserst malerische Gartenanlage, die indessen von oben, von der Burg aus nicht zugänglich ist, sondern zu einem Hause am grossen Platze gehört, aber auf verschiedenen Felsplateau's fast bis zum Fusse der Burg sich erhebt.

Von dem runden, mit T bezeichneten Halbthurme zog sich eine Mauer bergab gegen das Neumarkter Thor zu, die in der Mitte noch einmal durch den Thurm Nr. 5 (vgl. Taf. V und VI) verstärkt war. Auch bei dem Thurm O (Fig. 5) sind noch Reste einer bergab laufenden Mauer sichtbar und das Terrain lässt erkennen, dass sich an diesen Rest etwas tiefer eine, mit dem Schlosse parallel laufende Mauer anschloss, welche um die Burg Lavant eine äussere Umfassung zog, die an der Südseite noch erhalten ist. Auch vom Punkte X zog sich eine Mauer herab, wie überhaupt ausser der Hauptstadtmauer noch einige leichtere äussere Umfassungen vorhanden waren.

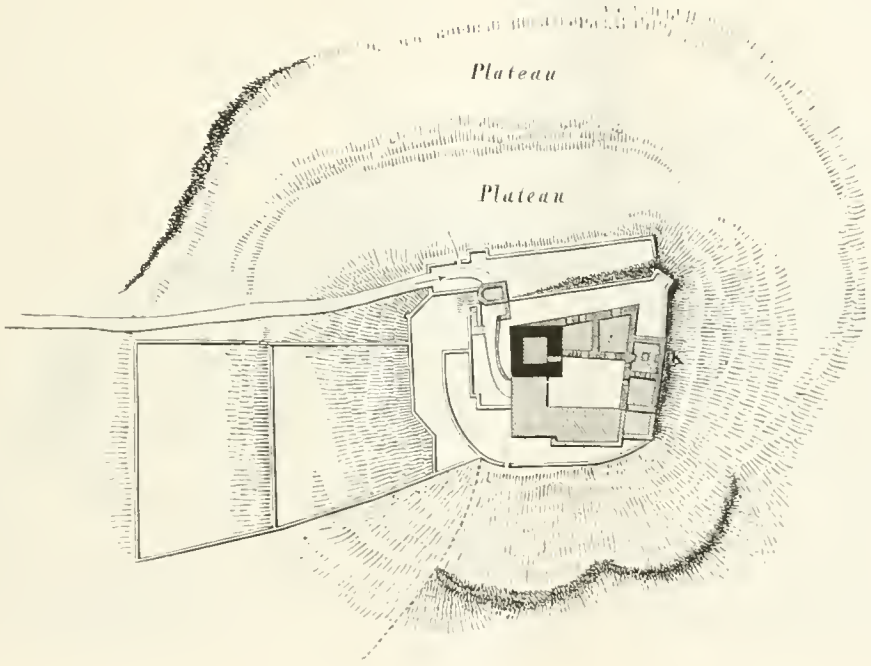
Diese äusseren Umfassungen, denen Hohenauer grosse Aufmerksamkeit zugewendet und deren Reste er überall genau verfolgt hat, scheinen diesen zu dem Irrthume verleitet zu haben, dass die Stadt vor 1134 weit grösser gewesen und erst damals beschränkt worden sei. Wir finden zu dieser Annahme gar keinen Grund. Die Tradition spricht zwar von ehemaliger bedeutender Grösse Friesachs, allein wir haben gesehen, dass Friesach noch im X. Jahrhunderte ein Dorf war. Die bestehende Mauer und der Graben sind, wenn auch öfters ausgebessert und hergestellt, doch die des Jahres 1134; es ist also kein Grund anzunehmen, dass dazwischen einmal die Stadt eine so bedeutende Ausdehnung gehabt habe, und dass die noch in ihren Spuren entdeckbaren Reste ehemaliger Befestigung von einer älteren Stadtumfassung herrühren. Es ist viel wahrscheinlicher, dass sie jünger sind als die eigentliche Mauer, und einer äusseren Umwallungslinie angehören, die auch die ausserhalb liegenden Vorstädte und Klöster in den Kreis der Festung hereinziehen und schützen sollte. Wir können sie nur von diesem Standpunkte aus auffassen. Wir haben schon bemerkt, dass von dem Punkte X (Fig. 5), oder eigentlich vom Halbthurm K, welcher den Schluss des Lavanter Schlosses bildet, eine Mauer bergab gezogen sei. Diese Mauer, von der jetzt noch Reste sichtbar sind, ist auf der Merian'schen Ansicht noch abgebildet, eben so wie der Thurm Nr. 21 (Taf. V u. VI). Von hier zog sie sich um die Besitzung der Dominicaner herum, wo sie noch theilweise aufrecht steht, ohne indessen bedeutende Stärke zu haben, bis zu Punkt 20. Hier nimmt Hohenauer wieder einen Thurm an, den wir auf Taf. V zwar angegeben haben, ohne jedoch für denselben irgend eine Begründung zu finden; auf der Merian'schen Ansicht ist er nicht zu ersehen, eben so wenig auf der allerdings schlecht gezeichneten Ansicht bei Valvasor. Auch von der Mauer, die sich von hier aus parallel mit der jetzigen Stadtmauer gezogen und bei 17, 18 und 19 Thürme gehabt haben soll, ist die Existenz nicht ausser allem Zweifel. Es sind allerdings in den Grundstücken dort, wie Hohenauer bemerkt, Mauern sichtbar, allein diese können eben so gut als Trennungsmauern von Gehöften, als Reste von Vorstädten aus irgend einer Zeit betrachtet werden, als dass man sie als Festungsmauern auffassen kann. Die Merian'sche Ansicht lässt uns hier im Stiche, indem dem Zeichner sonderbarerweise die Metnitz und der Stadtgraben in Eins zusammenfliessen, so dass wir bei der wirklichen Unrichtigkeit in diesem Punkte aus der sonst sehr verlässlich erscheinenden guten Zeichnung hier keinen Rath holen können. Wir haben desshalb bei unserer Zeichnung Taf. VI auf dieselbe keine Rücksicht genommen. Uns scheint es überhaupt der historischen Bedeutung Friesachs nicht zu entsprechen, dass wir eine so grosse Ausdehnung der Vorstädte annehmen können, und ohne diese Vorstädte ist uns auch die Mauer nicht denkbar. Ja wir glauben, dass dem sehr verständigen Zeichner der Merian'schen Ansicht der Irrthum nicht passirt wäre, wenn wirklich zu seiner Zeit noch die äusseren Mauern und die Vorstädte bestanden hätten, so dass dieselben jedenfalls schon früh wieder verschwunden sein müssen. Von dem Thurme Nr. 18 behauptet Hohenauer, dass sich Leute erinnert hätten, im Beginne dieses Jahrhunderts Spuren gesehen zu haben. Das können aber beliebige Gebäudespuren gewesen sein. Wenn eine Vertheidigungsmauer hier vorhanden war, so ist allerdings die Annahme von Thürmen, insbesondere bei 17 und 19, sehr gerechtfertigt; ja selbst für den Thurm bei 17 gibt die Merian'sche Ansicht einen Anhaltspunkt, allein es scheint, als ob er, nur ein niedriger Thurm, als Vorthor jenseits der Brücke gestanden sei, wie wir dies auch in der Ansicht Taf. VI gegeben haben. Eben so fraglich ist auch die von Hohenauer auf Grundlage der Tradition behauptete

zweite äussere Mauer, die er an den punktirten Stellen des Planes Taf. VI entdeckt haben will.

Anders verhält es sich mit einer Mauer, die innerhalb der Stadt am Fusse des rothen Thurmes die ehemalige Stadtgrenze bezeichnet haben soll, indem nämlich die Thürme 10 und 6 durch eine ungefähr gerade Linie verbunden waren. Wir glauben an deren Existenz sehr gerne, ja glauben deren Reste bei einer vorgenommenen genauen Untersuchung selbst gefunden zu haben. Auch scheint es uns gar nicht unwahrscheinlich, dass man erst später einmal, als sich bei einer Belagerung die Nähe und Position der Gebirgszunge, die sich hier gegen die Stadt zu erstreckt, schädlich erwiesen hatte, diese in den Kreis der Befestigung hereinzog. Von einer Verbindung dagegen, die zwischen dem Thurme 21 und dem Petersberge bestanden hat, gibt die Merian'sche Abbildung eine Ansicht, nach welcher sie indess fast mehr einer Pallisadirung ähnlich sieht, als einer Mauer. Auch war natürlich, wenn der Geyersberg mit der Vorstadt in Verbindung stand, eine zweite Mauer unten an der Metnitz vorhanden, da ein Thurm bei Nr. 22 noch einigen Bekannten Hohenauer's erinnerlich gewesen sein soll. Merian gibt auch davon nichts zu sehen, zeigt vielmehr hier eine gewöhnliche Thoröffnung, wie wir sie auch auf der Stadtansicht wiederholt haben.

Die Feste Geyersberg ist ein ganz isolirtes Schloss für sich, bestimmt eine eigene Besatzung aufzunehmen. Das Schloss besteht aus einem Hofe (Fig. 13), der ehemals ringsum von Gebäuden umgeben war, die jetzt nur noch auf zwei Seiten erhalten sind. In einer Ecke steht der grosse Thurm, der älteste Theil der Feste, der unstreitig noch dem XII. Jahrhunderte angehört. Er steigt ganz gleichmässig viereckig auf und hat nicht blos unten eine Eingangsthüre, sondern auch in einiger Höhe über dem Boden. Letztere dürfte die ältere und ursprüngliche Eingangsthüre sein, zu der man nur vermittelst einer Leiter gelangen konnte. Der Thurm hat jetzt weder Dach noch Stockwerke mehr, eben so sind die inneren Theile der zwei noch stehenden Gebäudeflügel verschwunden. Der unmittelbar an den Thurm anstossende war mehrgeschossig, der andere scheint nur ein Geschoss gehabt zu haben. Der Raum K ist durch einen Bogen in zwei Theile getheilt; ein ungeheures pyramidales Gewölbe, das im Scheitel eine kleine Öffnung lässt, bezeichnet ihn als Küche. Einige Hütten armer Leute bezeichnen die Spuren der übrigen Gebäude.

Interessant ist der Eingang, über dessen Schwibbogen sich das kleine noch erhaltene St. Annakirchlein erhebt. Es



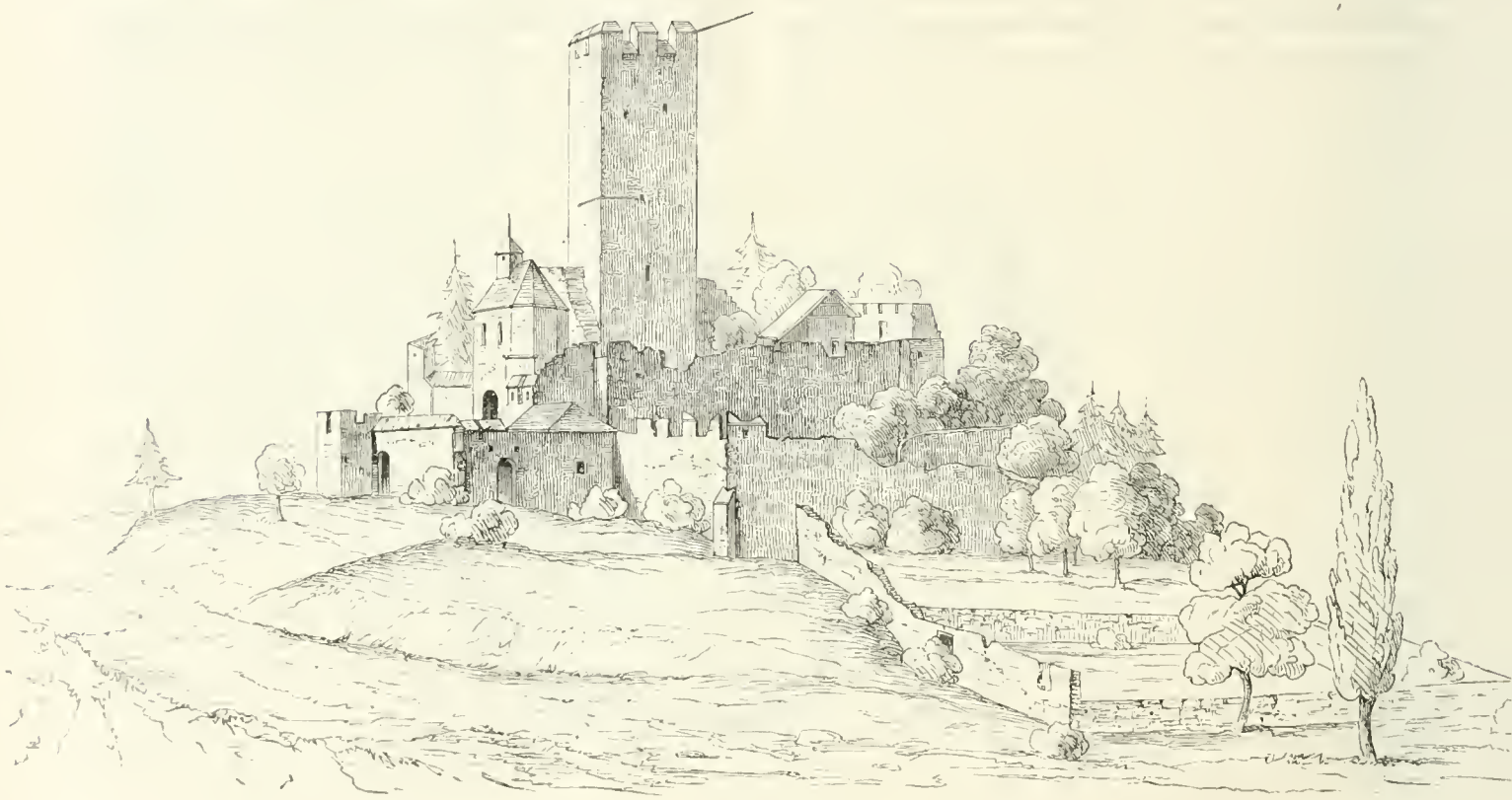
(Fig. 13.)

scheint erst dem XVI. Jahrhunderte zu entstammen, hat eine getäfelte Renaissancedecke; die unregelmässigen, oft reparirten Fenster sollen wohl spitzbogig sein, obwohl sie eigentlich gar keine Form mehr haben. Es ist eine bekannte, oft vorkommende Anlage, dass eine Capelle über dem Eingange steht. Mehrere Mauern schliessen kleine terrassenförmig über einander aufsteigende Plateau's ein; zwei grössere, offenbar als Garten dienende, abfallende Grundstücke sind von schwächeren Mauern umfriedet. Die an vielen Stellen unersteiglichen Felsen lassen das Schloss als einen für die damalige Zeit immerhin sehr festen Punkt erscheinen. Jetzt ist das Ganze eine äusserst malerische Ruine, wozu der sehr schön und scharf gearbeitete Thurm und die zwar unbedeutende und anspruchslose, aber doch ansprechende St. Annacapelle vorzüglich beitragen (Fig. 14).

Wir haben noch auf der anderen Seite der Stadt gegen St. Veit die in der St. Veiter Vorstadt gelegene Deutsch-Ordenscommende hier in Betracht zu ziehen, da es den Anschein hat, als ob auch diese mit der Stadt durch eine Mauer verbunden gewesen sei; doch mögen auch die dort vorkommenden Spuren ehemaliger Mauern andern als militärischen Ursprungs gewesen sein. Die Commende selbst war allerdings natürlich mit einer Mauer umfasst und somit eine Art kleiner isolirter Feste für sich.

Wir haben damit die Kriegsbauten Friesaehs sämmtlich kennen gelernt. Man ist gewohnt, sich bei solchen auch ein Labyrinth von unterirdischen Gängen zu denken, über 1 Klafter tief sich verfolgen lässt. Auch im Keller eines anderen Hauses (des Thorkrämers) sollen unerklärbare Öffnungen vorhanden sein. Im Jahre 1827 wurde ein damals noch bestehender gemauerter Gang von 4 Fuss Höhe und 3 Fuss Breite verschüttet, der aus dem Keller des Mohrenwirthshauses (nahe beim Neumarkter Thore) gegen das Innere der Stadt führte. Eben so fand man in der Stadt einen Graben, der mit Steinen gedeckt war, 2 Fuss unter der Erdoberfläche, der sich vom Fusse des Petersberges aus in nicht näher bestimmter Richtung in der Stadt fortzieht.

Schwerlich hatte irgend einer dieser Canäle eine fortificatorische Bedeutung, sondern es mögen theilweise ehe-



(Fig. 14.)

die theilweise einzelne Objecte mit einander verbanden, theils den Belagerten geheime Ausgänge gewähren sollten. Es lässt sich schwerlich läugnen, dass hin und wieder solche unterirdische Gänge vorkommen, ein grosser Theil derselben gehört in das Reich der Fabel. So spricht hier die Tradition auch von einem alten in Felsen gehauenen Gange, der in einem Hause nahe beim Neumarkter Thore seine Mündung und von da zum Petersberge empor geführt habe. Hohenauer hat denselben untersucht und gefunden, dass ein nun verschütteter Stollen eines Bergwerkes an dieser Stelle sich befindet. Er hat 4 Fuss Höhe und lässt sich 5—6 Fuss tief verfolgen.

In der Nähe ist in einem Garten noch ein gemauerter Canal von 1½ Fuss Breite und 2 Fuss Höhe erhalten, der

malige Abzugscanäle für Wasser und Unrath, theilweise vielleicht kurze Gänge gewesen sein, welche die Einwohner selbst in ihren Kellern angelegt hatten, um in Kriegsgefahr ihre Habe leicht verbergen zu können, endlich mögen sie Reste der älteren Gebäude sein. Bei einer Stadt, die so oft durch Feuer und Schwert verwüstet wurde wie Friesach, ist es natürlich, dass sich allerlei unkennbare und unerklärbare Reste alter Zeit mit Neuem gemischt haben. So sind ja auch allenthalben in der Stadt in den Häusern alte Mauerreste, vermauerte Fenster, Thüren, Thore zu sehen; das Niveau der meisten Strassen und Plätze hat sich in Folge der massenhaften Schuttanhäufungen gehoben und so sind viele Objecte in ein tieferes Niveau gekommen, als sie früher waren.

Hohenauer erwähnt einer Tradition, der zufolge längs der ganzen Stadtmauer innerhalb ein unterirdischer Gang bestehe; er hatte indess keine Gelegenheit, sich von der Richtigkeit dieser Tradition zu überzeugen. Der Verfasser dieser Abhandlung hatte eben so wenig Vollmacht, als Lust und Geld, derlei Untersuchungen vorzunehmen. Zu bemerken ist nur noch, dass die Stadt mit einem Canalsysteme versehen ist, das seinen Ausfluss zwischen dem St. Veiter und Olsa-Thore hat, wo die Flüssigkeiten durch eine Öffnung der Mauer ehemals in den Stadtgraben abgeleitet worden sein mögen, während sie jetzt in einem Canale darüber hinweg geführt werden, um nicht das klare Wasser des Stadtgrabens zu beschmutzen, das in seinen Salblingen berühmte und werth gehaltene Bewohner hat, deren schon Merian und Valvasor gedenken, und die jetzt noch im hohen Rufe, aber o werth gehalten sind, dass es den gewöhnlichen Reisenden eben so wenig, als den gewöhnlichen Einwohnern gelingt, sie zu kosten zu bekommen, und so kann auch der Verfasser nur vom Hörensagen dazu beitragen, ihren alten Ruf weiter zu verbreiten.

(Schluss folgt.)

Kleine Mittheilungen.

Ein Grabstein der Clara Johanna Baronin von Seherr, gebornen Gräfin Purkstall zu Patkós.

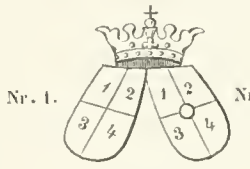
Wenn der oberungarische Reisende über Neusohl und Schemnitz nach Pest oder Gran seinen Weg nimmt, so begleitet ihn von Schemnitz aus ein Bach zur Linken, der unter dem Namen des Schemnitzer Baches bekannt ist, und bleibt in Patkós bei einem einschichtigen Wirthshause stehen, um daselbst Mittag zu halten. Dieses liegt dicht an der Strasse und entstand vor Jahren aus einem herrschaftlichen Schlosse, das, in Form eines Hufeisens gebaut (Patkó), ihm den Namen verlieh und bis jetzt einen halben runden Thurm (Bastei) auf einer kleinen Felsenerhöhung auf seiner Südseite enthält. Besitzer davon war einstens die Familie Deménd-Tessery, und sollen dasselbe einige Zeitlang die Tempelritter, oder wie man sie gewöhnlich nennt, die rothen Mönche besessen haben, bis der Orden aufgehoben und das Schloss nebst Attributen der Familie Dóczy und Inkey anheimfiel, deren Nachkommen es bis jetzt besitzen.

Auf der Ebene, die jetzt unter Patkós neben der Hauptstrasse als eine Hutweide sich erstreckt, lag einst das Dorf Unter-Patkós. Teszér genannt. Als aber das Schloss vermuthlich durch die Türken zerstört wurde, und auch aus anderen Territorial-Ursachen haben seine Einwohner auf die andere Seite des Schemnitzer Baches, wo sie ohnehin ihre Höfe, Wirthschaftsgebäude, Felder und Weingärten hatten, nach und nach übersiedelt und so entstand aus dem slavischen Dwory (Höfe) das slavische Dorf Dwornike (ungarisch Udvárnok).

Noch stehen die Ruinen der alten Patkóser Kirche auf einer sanften Anhöhe über dem Schlosse, jetzt Wirthshause. Wann sie gebaut wurde, ist nicht zu ermitteln, vermuthlich stand sie noch vor der Reformation. So viel erhellet aus dem Pastoralbriefe des evangelischen Superintendenten Melikius vom Jahre 1611, welchen die Tessiner Kirchen-Gemeinde im Original bewahrt, dass neben der Kirche auch eine Pfarre stand, zu deren Dotation die in der Nähe liegenden Felder und Gärten gehörten. Diese Kirche haben früher die Patkós-Teszéver, das obere und untere Dorf gemeinschaftlich benützt, aber nach erfolgten Territoral-, Schul- und anderen Angelegenheiten haben sich beide Gemeinden Teszér und Udvárnok neue Kirchen im Schosse ihrer Ortschaften gebaut, und die alte gemeinschaftliche Patkóser Kirche ihrem Schicksale überlassen. Noch sieht man die Stelle, wo einstens der Altar stand, vor demselben eine Öffnung, die zu einer Krypta führt, und hinter jenem in aufrechter, etwas schiefer Stellung einen zierlichen Grabstein von beiläufig 6 Fuss Höhe und entsprechender Breite, dem Wind und Wetter Preis gegeben. Benannter Grabstein führt die unten folgende Inschrift, über die zu bemerken ist, dass über die Baronin Seher. gebornen Purkstall, welche am 15. August 1720 starb, weder in einer Todten-Matrikel noch in den Protokollen und Kirchenbüchern der Teszéver Gemeinde Nachrichten zu finden sind. Sie muss in jedem Falle eine ausgezeichnete Frau gewesen sein, da sie *„supra omnem titulorum et virtutum invidiam posita“* war, dass sie: *Christum supra maritum dulcissimum dilexit.* Sie starb in ihrem 33. Jahre.

Der Name Purkstall führt mich auf den gleichen Namen, welchen unser unvergessliche Orientalist Baron Hammer-Purgstall adoptirte. — Möglich dass die in Frage stehende Verstorbene jener Familie angehörte. Vielleicht gäbe hierüber der kaiserliche Rath Herr J. Bergmann näheren Aufschluss.

Dr. Zipser.



Conditur
hoc tumulo
quicquid mortale habuit
foemina
Supra omnem titulorum et virtutum
invidiam posita
Dña Dña Clara Johanna Baronessa
a Seherr
nata Comitissa de Purckstall
quae hanc lacrymarum vallem
ingressa
A·O·R·MDCLXXXVII·D·XIII Sept.
eandem
beatissima in Christo salvatore
quere supra Maritum dulcissimum dilexit
morte reliquit
A·O·R MDCCXX D·XV August
desideratissimae Conjugi
H·M·I
Maritus moestissimus
Joh. Christoph a Seherr L. B. a Thoss
S·C· et R·M·Milit. Lorie. Colonell
Symb. Apoc XIV. beatae defunctae
Beati mortui qui in Domino moriuntur a modo. Etiam
dicit spiritus ut requiescant a laboribus suis.

Nr. 1. Im 1. und 4. Quartier ein abgehackter Zweig; im 2. und 3. schwarzer Vogelflügel.

Nr. 2. In der Mitte ein vorwärts sehender Kopf; im 1. und 4. Quartier ein rother aufspringender Ochs; im 2. und 3. getheiltes Quadrat schwarz und weiss, quer ein Palmbaum im weissen Felde; in schwarzer doppelt getheilter Hellebarde mit rothem Stiel.

Die Sculpturen im Dome zu Bamberg.

Obwohl die verdientesten Forscher (Kugler, Schnaase, Förster, Lübke) bereits die ältesten Sculpturen in und an dem Dome zu Bamberg der genauesten Untersuchung und Würdigung unterzogen haben, sind bisher doch noch immer manche Momente unbeachtet geblieben, mancher Irrthum hat sich bis zur Gegenwart fortgepflanzt. Ich erlaube mir, hier auf einige bisher nicht beachtete oder irrthümlich erklärte Bildwerke daselbst hinzuweisen, während ich die Eintheilung dieser Bildwerke und ihre Charakteristik als bekannt voraussetze [1]).

Am Nordportale der östlichen Apsis findet sich am Fusse der Madonna, welche im Tympanon thront, ein kleines Figürchen angebracht. Es ist ein knieender Mönch, welcher sehr bewegt in voller Andacht zur Gottesmutter aufblickt, während in grösserer Gestalt ein Bischof zur Seite kniet. Offenbar haben wir an jenem Mönche den Künstler vor uns, der diese Sculpturen gemacht. Aus Demuth bringt er sich nur am Sockel und in unscheinbarer Gestalt an, wie der gleichzeitige Konrad von Scheyern an seinen Gemälden. Wir hätten also hier das Bild eines der bedeutendsten Bildhauer der Zeit. Der zur Seite kniende Bischof ist der Stifter des Portales, ja wohl der Restaurator der Kirche selbst, etwa Thiemo, der zum Bau dieser Thürme die erste Steuer ausgeschrieben.

Am sogenannten Fürstenportale im Norden finden sich gleichfalls zwei Sculpturen, die bisher nicht erklärt wurden. Zu Füssen der verblendeten Synagoge sieht man eine Gestalt, welche der Satan mit einem Stricke umschlungen hat. Das ist der Apostel Judas, der Repräsentant des verworfenen Judenthums. Andererseits sieht man unterhalb der Kirche eine männliche Gestalt mit Spruchband und die Embleme der Evangelisten. Das möchte der Apostel Paulus sein, der Repräsentant der Erwählten aus Israel.

Die Reiterstatue, welche an der Wand beim Eingange in die Ostapsis prangt, wurde bisher (obwohl schon 1836 Landgraf die richtige Erklärung gab, von den Kunstforschern durchaus für die Statue des Königs Stephan von Ungarn gehalten. So sagt Lübke, der eine treffliche Zeichnung davon gibt, neuerdings (S. 369): „Das Reiterstandbild des heil. Stephanus auf einer von Consolen getragenen Platte ziemlich hoch an einem Pfeiler im Dome". Man darf aber nur die von Pertz in den Monum. Germ. edirten Notae sepulchrales Babenbergenses (XVII, 640) lesen, um zu sehen, dass hier das Grabmal des deutschen Kaisers Konrad III. lag. Dort heisst es: Conradus rex, qui ecclesiae Bambergensi multum profuit, hic sepultus est juxta tumbam sancti Henrici in latere domini Eberhardi episcopi primi. Cujus aniversarius peragitur 15 Cal. Marcii Dieser König starb zu Bamberg, und da das von ihm gegründete Kloster Ebrach noch unvollendet war, wurde er hier zur Seite seines grossen Vorgängers Heinrich II. begraben. Und wie man im XIII. Jahrhundert nach der grossen Domrestauration dem heil. Heinrich eine neue Tumba baute, welche leider später durch das grosse Mausoleum von Riemenschneiders Hand verdrängt wurde, so erhielt damals auch der König Konrad diese Reiterstatue als würdiges Grabmonument.

Endlich habe ich noch eine Bemerkung über das Grabmal des Papstes Clemens II. (Suidger von Mayendorf) beizufügen. Es ist gleichfalls ohne Zweifel aus dem XIII. Jahrhunderte, nur die Deckplatte ist neuer. An den Seiten finden sich neben dem Tode des Papstes Gestalten, die noch nicht genügend erklärt sind. Ich halte sie für Allegorien und Vorbilder der Cardinaltugenden des Papstes. Man sieht da die Gerechtigkeit (Figuren mit Wage und Massen), die Mässigkeit (Johannes Baptista), die Tapferkeit (David oder Samson bezwingt den Löwen) und die Weisheit.

Dr. J. Sighart.

Zur Frage über die Akustik in mittelalterlichen Kirchen.

Die wiederholte Aufforderung Didron's an die französischen Archäologen und Architekten um Bekanntgebung von Kirchen, wo sich ähnliche akustische Vorrichtungen wie in der Blasius-Kirche zu Arles vorfinden (vergl. Mittheilungen 1863, S. 81), ist nicht ohne Erfolg geblieben. In dem neuesten Hefte der „Annales" finden wir einen an Didron gerichteten Brief des Archäologen Cochet ddo. Dieppe vom 14. Jänner d. J., in welchem er mittheilt, dass er bei seinen archäologischen Studien in der Normandie wiederholt Hörner aus gebrannter Erde, die zu den erwähnten akustischen Zwecken dienten, vorgefunden habe. Er beruft sich auf sein im Jahre 1853 erschienenes Werk: „Les eglises de l'arrondissement d'Ivetot", in welchem dieser Thatsache Erwähnung geschieht. Eines der akustischen Gefässe, die auch in der Kirche der Abtei zu Montivilliers vorgefunden wurden, wird noch gegenwärtig in der Bibliothek der Stadt aufbewahrt.

Notizen.

* In der St. Kunibertkirche zu Cöln sind in jüngster Zeit wieder Wandmalereien blossgelegt worden, welche in die Zeit der Erbauung der Kirche, d. i. in die erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts hinaufreichen. Auf der Evangelienseite des Chores befindet sich nämlich das ursprüngliche Sacramentshäuschen in der Form eines Wandschrankes, den man später in einen Reliquien- oder Schatzbehälter umwandelte. Über diesem Wandschranke war eine Nische mit Spitzbogen gemalt, in der man noch einzelne Überbleibsel, wie Heiligenscheine und ähnliche Spuren von Wandmalereien wahrnehmen konnte. Das Ganze war übertüncht. Durch Ablösung der Tünche stellte es sich heraus, dass die Spuren von Malereien von einer späteren Malerei herrührten, die ursprüngliche Wandmalerei mit

[1]) Herr Dr. Lübke hat mir sowohl in seinem neuen trefflichen Werke über die Geschichte der Sculptur I, 360, als auch in der dankenswerthen Recension meines Buches, welche diese Blätter enthielten, Confusion der Portale und Unrichtigkeiten in Bezug auf diese Sculpturen vorgeworfen. Eine Verwechslung habe ich mir aber keineswegs zu Schulden kommen lassen. Ich habe nur die langgezogenen Statuen am Südportal der Ostapsis, so wie die Reiterstatue im Innern nach Kugler's Andeutung (I, 156) in die frühgothische Epoche verlegt und werde dort ausführlicher davon reden. Was ich dagegen von den Bildern des Nordportals am Ostchor sagte, ist alles richtig, nur hätte ich statt „Statuen" Reliefligurен schreiben sollen. Es finden sich dort am Tympanon wirklich alle Figuren (zum Theil Brustbilder), die ich genannt, die sitzende Madonna, Petrus und Otto, Heinrich und Kunigund, der kniende Bischof als Stifter und der kleine Künstler. Von Confusion meinerseits ist also keine Rede. Dass ich mir aber jene Bilderwerke sehr genau besehen, beweist der Umstand, dass ich daran Manches gesehen, was noch kein Kunstforscher beobachtet und erklärt hat, wie ich oben zeigen werde. Die nöthigen Abbildungen sind bereits bei Kugler: Kleinere Schriften (I, 136) und Förster enthalten. Die Darstellung der Entwickelungsgeschichte dieser Sculpturen gab ich aber, an Kugler mich anschliessend, S. 259, und setze sie fort S. 336.

Tünche überzogen und später übermalt wurde, aber durch die Tünche wenigstens in den Umrissen und den Hauptfarben erhalten war. Jetzt ist es gelungen diese Wandmalerei bloss zu legen, welche ein nicht unbedeutendes Glied in der Reihe der Wandmalereien bildet, die Cöln aus dem XIII. Jahrhundert aufzuweisen hat. Die figuralischen Darstellungen behandeln Momente aus dem Leben des h. Nicolaus. Was den Kunstwerth dieser Temperabilder anbelangt, heisst es im Cölner „Organ für christliche Kunst", dem wir vorstehende Mittheilung entnehmen, so tragen sie das Gepräge einer schon freieren Kunstentwicklung sowohl ein Bezug auf Zeichnung als die Farbengebung; die Verhältnisse der Körpertheile unter einander sind richtig und der Maler hat auch schon eine Ahnung von Luft- und Linearperspectiven.

*Die Restauration des Mainzer Domes schreitet rasch vor. Im Hauptschiffe sind die Gerüste beinahe aus drei Bogenlängen entfernt, nachdem die Gewölbe mit den Ornamenten versehen sind. Die Fresken, welche den Dom schmücken werden, entwirft Director Veit und werden Scenen aus dem Leben Jesu vorstellen.

*Aus Rom wird von A. Bergau in den Berliner „Dioskuren" eine Anfrage an alle Bibliothekare gerichtet, ob nicht gut erhaltene Exemplare des grossen, von Leonhardo Berfalini im Jahre 1551 publicirten Planes der Stadt Rom aufbewahrt werden, da eine neue Herausgabe dieses wichtigen, in die Zeit vor dem unter Sixtus V. und Karl V. vorgenommenen Neuerungen fallenden Documentes beabsichtigt wird.

*Wir haben in dem Februarhefte der „Mittheilungen" (S. 51) des in Rom neuentdeckten angeblichen Bildes von Raphael, den Tod des heiligen Joseph vorstellend, Erwähnung gethan, und darauf hingewiesen, dass diese von Abbé Nikolle gemachte Entdeckung das lebhafteste Interesse aller Kunstfreunde in Anspruch nimmt. Die A. A. Zeitung brachte nun vor längerer Zeit die Mittheilung, dass dieses Bild von Abbe Nicolle dem Könige aus Preussen für 3 Millionen Francs angeboten und in London bei einer öffentlichen Versteigerung demselben für 1 Million zugeschlagen wurde. Anknüpfend an diesen Vorfall bringen die Berliner „Dioskuren" (Nr. 13) eine Nachricht aus Rom, mit der Angabe, dass in der kleinen Kirche St. Isidor zu Rom in der ersten Capelle rechts sich ein dem Londoner ganz gleiches, nur etwas grösseres Bild von Carlo Maratti befindet und dass durch Vergleichung sich eine vollkommene Identität beider Bilder herausgestellt habe. Maratti lebte zu Ende des XVII. Jahrh. und genoss unter seinen Zeitgenossen eines grossen Rufes; seinen Bildner wird aber heute ein sehr verschiedener Werth beigelegt.

Correspondenzen.

*__Wien.__ Die „Wiener Zeitung" vom 4. Mai veröffentlichte folgende allerhöchste Entschliessung: Se. Majestät der Kaiser haben mit allerhöchstem Handschreiben vom 30. April d. J. den Präsidenten der statistischen Central-Commission Karl Freiherrn von Czoernig über sein Ansuchen von der Stelle eines Präsidenten der Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale unter Bezeugung der allerhöchsten Zufriedenheit mit seinen vorzüglichen Leistungen allergnädigst zu enthehen und den Unterstaatssecretär Joseph Freiherrn von Helfert unter Enthebung von der bisher bekleideten Dienstesstelle und unter Belassung seines gegenwärtigen Ranges und Charakters zum Präsidenten der Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale allergnädigst zu ernennen geruht.

*Se. k. k. apost. Majestät haben den Ministerialsecretär und Kunstreferenten Dr. Gustav Heider zum Sectionsrathe des k. k. Staatsministeriums zu ernennen geruht.

*Der Ausschuss des Wiener Alterthumsvereines hat an seine Mitglieder folgendes Schreiben gerichtet:

Die sorgfältige Pflege, welche seit einer Reihe von Jahren den kunstarchäologischen Studien in Österreich zugewendet wird, hat das Interesse an denselben in immer weitere Kreise verpflanzt. Nicht blos Gelehrte und Kunstfreunde, sondern auch Männer einer praktischen Lebensthätigkeit erkennen den Werth und die Bedeutung dieser Bestrebungen und mit Genugthuung werden es Alle, die daran theilnehmen, zugestehen, dass die Früchte derselben in zahlreichen Fällen nicht blos der Wissenschaft, sondern auch den industriellen Schöpfungen zu Gute kommen.

Diese günstigen Erfolge bedingen aber auch ein immer entschiedeneres Ineinandergreifen aller betheiligten Kräfte, einen stets lebhafteren Verkehr, um einerseits wichtige Fragen durch gemeinschaftliches Zusammenwirken einer gedeihlichen Lösung zuzuführen, andererseits durch gemeinschaftliche Belehrungen und Erörterungen das Verständniss der Kunstwerke vergangener Jahrhunderte zu erweitern und Gelehrten, Künstlern, Industriellen und Kunstfreunden Gelegenheit zu geben, sich über einzelne Erscheinungen der verschiedenen Kunstzweige und der Kunstindustrie auszusprechen.

Seit längerer Zeit schon hat der Ausschuss des Wiener Alterthumsvereines das Bedürfniss erkannt, den Kreis seiner Thätigkeit in dieser Richtung zu erweitern, wie dies die wiederholt veranstalteten Ausstellungen von Gegenständen der Kunst und Kunstgewerbe so wie die Abhaltung von wissenschaftlichen Vorträgen in den Wintermonaten beweisen.

Die lebhafte, ja zum Theil glänzende Theilnahme, deren sich diese Unternehmungen erfreuten, haben den Ausschuss bestimmt, einen Schritt weiter zu gehen und versuchsweise vom kommenden Winter 1863 angefangen, periodisch wiederkehrende Versammlungen für Freunde der Kunst und des Alterthums unter nachstehenden Modalitäten einzuleiten:

1. Vom October 1863 bis April 1864 werden an einem bis zwei Tagen jeden Monats von 7 Uhr Abends angefangen unter Intervenirung des Ausschusses, Versammlungen der Vereinsmitglieder abgehalten, zu denen jedoch für einen bestimmten Abend auch Nicht-Mitglieder Zutritt haben, wenn sie von Mitgliedern eingeführt werden.

2. Bei diesen Versammlungen steht es jedem Mitgliede des Alterthumsvereines frei, Vorträge über einzelne Themata der Kunstgeschichte oder einzelne hervorragende Erscheinungen der modernen Kunst und Kunstindustrie, insoferne dieselben auf einer wenn auch freien Reproduction älterer Meister beruhen, ferner über bedeutende auf dem Gebiete der Kunst und Alterthumsforschung veröffentlichte Werke und über wichtige das Kunstleben der Residenz oder des Kaiserstaates berührende Fragen Vorträge abzuhalten.

Nebst diesen Vorträgen oder auch mit Bezug auf dieselben werden interessante und lehrreiche Kunstwerke vorgezeigt oder seltene archäologische Werke aufgelegt und nach Bedarf oder nach Verhältniss der Räumlichkeit selbst kleine Ausstellungen von alten Werken der Kunst und Kunstindustrie veranstaltet.

3. Die Vorträge so wie die zu auszustellenden Gegenstände sind jedoch wenigstens 14 Tage vor dem bestimmten Vereinsabende

anzumelden. Ein Comité, bestehend aus den Herren: A. Camesina, R. v. Eitelberger, A. Essenwein, Fr. Schmidt und K. Weiss, denen überhaupt das Arrangement dieser Vereinsabende übertragen ist, entscheidet über deren Zulässigkeit. Nachträglich werden den Vereinsmitgliedern der Ort und die Tage der Versammlung bekannt gegeben.

Indem die P. T. Herren Vereinsmitglieder von diesem Beschlusse des Ausschusses in die Kenntniss gesetzt und hiemit auf das Freundlichste eingeladen werden, an diesem im Interesse eines gedeihlichen Vereinslebens veranstalteten Unternehmen auf das Lebhafteste mitzuwirken, erlaubt sich der Ausschuss noch aufmerksam zu machen, dass hiedurch die Publicationen in keiner Weise beirrt, sondern in ihrer bisherigen Ausdehnung regelmässig fortgeführt werden sollen.

Wien, 25. April 1863.

*Aus Anlass der Herausgabe von Nielas Meldemann's Rundansicht der Stadt Wien zur Zeit der ersten Türkenbelagerung, hat der Bürgermeister der Stadt Wien, Herr Dr. Andreas Zelinka, im Namen des Gemeinderathes dem Conservator und k. k. Rathe A. Camesina, einen sehr werthvollen Ehrenpocal von Silber übergeben. Die Zeichnung, vom Professor und Dombaumeister Friedrich Schmidt herrührend, ist im gothischen Style gehalten.

*Die Restaurationsarbeiten am Dome zu St. Stephan nehmen einen raschen Fortgang. Vorläufig werden alle verfügbaren Kräfte zum Ausbaue des hohen Thurmes verwendet, um letzteren noch im Jahre 1864 zu vollenden.

***Prag.** Im Laufe des vorigen Herbstes geschah die längstersehnte Vollendung jener vielfach besprochenen Restaurationsarbeiten an den beiden merkwürdigen Erkern des k. k. Studienfondes-Hauptschulgebäudes zu Kuttenberg.

Die Arbeiten, unter der Aufsicht des dortigen k. k. Bauamtes, sind würdig hergestellt worden, und jene schönen Erker, die dem gänzlichen Verfalle Preis gegeben wurden, haben ihre Existenz für die Zukunft gesichert.

Die k. k. Statthalterei hat mit der grössten Bereitwilligkeit alles gethan, was der Gefertigte zum Besten dieses verkommenen Baudenkmales zu thun für gut fand, und wenn hiebei auf einzelne Ergänzungen, der Unmöglichkeit wegen, verzichtet werden musste, so erfreut doch der Anblick dieser in den mittelalterlichen Städten unseres Vaterlandes bereits selten gewordenen Bauobjecte jegliches Auge.

Bei dem Restaurationsbau senkte sich in letzterer Zeit der Bogenschlussstein des kleinen Chorbogens dieser Erkercapelle — wobei mit der grössten Vorsicht die gestörte Bogenspannung ausgefüllt und in ihre gewohnte Grenzen gebracht wurde. Bei der Reinigung der innern Wandfläche des genannten Capellenraumes entdeckte man höchst verkommene Überreste einer alten Wandmalerei aus dem XVI. Jahrhundert. Auch trägt das gereinigte Altarbild des heil. Wenzels die frühere Gestalt dieses alten ehemaligen Burggebäudes Hradek abgebildet.

Die Restauration der Königscapelle im wälschen Hofe zu Kuttenberg wird im Frühjahre 1863 in Angriff genommen, indem bereits die Restaurationsarbeiten im Licitationswege an den Kuttenberger Steinmetzmeister Ladislaw übergeben wurden.

F. Benesch.

Literarische Besprechungen.

H. Weiss, Costümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter. 1. Abschnitt; 2. Absch. 1. Abtheilung. Stuttg. Ebner und Seubert 1862.

Angezeigt von J. Falke.

(Schluss.)

Wenn wir uns somit in der Auffassung der byzantinischen Culturgeschichte in einem fast principiellen Gegensatze zum Verfasser unseres Werkes befinden, so kann das doch unserer Anerkennung seiner Verdienste um die Kunde der archäologischen Dinge von Byzanz keinen Eintrag thun. Namentlich verdanken wir ihm für die Entwickelung der Trachtenformen zum ersten Male klarere Einsicht, und dieses sein Verdienst ist um so höher zu schätzen, als erst durch diese Einsicht uns das Verständniss der Trachtenbildung bei den slavischen Völkerschaften ermöglicht wird. Nur hätten wir wohl gewünscht, dass er uns auch über die Zeit der Paläologen, die letzten beiden Jahrhunderte des byzantinischen Reiches, noch einige nähere Details, namentlich bildlich gegeben hätte, wie uns denn überhaupt im archäologischen Detail eher mehr als weniger willkommen gewesen wäre.

Es ist schon oben bemerkt worden, dass die byzantinische Tracht nach der Gründung des oströmischen Reiches von der römischen Tracht der Kaiserzeit ihren Ausgang nimmt, wie dieselbe unter orientalischen und griechischen Einflussen modificirt worden war. Man muss sie eigentlich eine römisch-griechische nennen, denn sie war, wie die heutige fälschlich sogenannte französische Mode im Gegensatz zu Nationaltrachten das Costüm der modernen Civilisation ist, eben so die Vertreterin der damaligen griechisch-römischen Weltbildung und als solche das Costüm aller geborenen Griechen und Römer und aller Gebildeten durch das weite Reich. Von einer eigentlich griechischen Tracht, wie das Mutterland sie früher gehabt hatte, konnte wohl nicht mehr die Rede sein, denn sie war eben mit der römischen in die Tracht der Kaiserzeit zusammengeflossen.

Mit der Trennung des Reiches begann für den Osten der Anfang einer neuen Entwickelung, doch, wie auf den übrigen Gebieten der Cultur, so geschah es auch auf dem des Costüms: nur langsam geht eine Wandlung an den alten Stücken der Kleidung vor, ohne dass eigentlich ein neues von Bedeutung eingeschoben wird. Noch Jahrhunderte lang sieht man ihr den classischen Ursprung an. Indess ist doch schon unter Justinian die Abweichung deutlich genug zu erkennen, und wir mögen den Bildern absehen, dass es Griechen oder Byzantiner sind, welche sie darstellen, und nicht mehr Römer. Dass die Abweichung in einem mehr orientalischen Charakter geschieht, ist natürlich, denn Byzanz gravitirt eben nach Osten und später nach den slavischen Ländern, wohin es aber mehr gab als es empfing. Wenn wir den orientalischen Einfluss schon in den Stoffen, im reichlicheren Gebrauch der Seide, der verschiedenen Purpurnüancen, der gold- und silberdurchwirkten Gewänder erkennen, so zeigt er sich noch ganz besonders deutlich in der Ornamentation. Von Neupersien her wird der ganze Pomp von menschlichen Scenerien und phantastischen Thiergebilden und planetarischen Gegenständen auf die byzantinischen Kleiderstoffe übertragen, wozu denn bald aus den arabischen Fabriken deren eigenthümliche Musterung und wirkungsvolle Farbenpracht hinzukommt. Auch die gleichzeitig in Blüthe kommende Schmelzkunst musste in Verbindung mit der Goldschmiedekunst dazu dienen, die Gewandung mit Zierath reicher auszustatten. So ging alles auf orientalischem Glanz hinaus, wozu sich

dann noch ein gewisser weibischer oder weichlicher Charakter im Schnitt hinzugesellte.

Dass die unteren Classen die antiken Formen noch länger bewahren, als die vornehmeren Stände, lag in der Natur der Sache, nämlich in der Einfachheit ihrer Gewandung. Das Kleid, welches sie tragen, eigentlich das einzige, wenn man von der Beinbedeckung absieht, ist die gekürzte Tunica, wie sie bei arbeitenden Classen Roms gebräuchlich war. Um das Jahr Tausend wird sie im Wesentlichen dieselbe, durch das ganze christliche Europa von den niedersten Ständen getragen, und weil sie denn wirklich gut und zweckmässig war, so hat sie sich auch bis auf den heutigen Tag als Blouse erhalten. Ohne Veränderung aber ging es auch mit ihr in Byzanz nicht ab; schon um das Jahr 800, also gegen die Zeit hin, da nach unserer Ansicht die byzantinische Erhebung beginnt, nimmt sie an allen Theilen grössere Enge an und erhält zuweilen einen breiten Schulterkragen, der wohl nicht mit ihr zusammenhängt, aber doch ihr Aussehen ändert. Nur eine Classe menschlicher Gestalten, die freilich nur in Bild und Schrift fortlebt, macht den Wandel der Zeit und die Mode nicht mit. Das sind die heiligen und biblischen Figuren, welche fort und fort auf den Bildern die griechische, fast altgriechische Gewandung behalten; sie ist ihnen conventionell geworden, doch nicht ohne dass es Ausnahmen gibt. Es liegt das richtige Gefühl zu Grunde, Wesen, denen man Verehrung weiht, nicht durch die Mode oder sonst bürgerliche Tracht zu profaniren.

Die grössere Verengung der Tuniken ist der Hauptcharakterzug der Veränderungen, welche mit dem Schnitte vor sich gingen. Und hierin sehen wir nur eine parallele Entwickelung mit dem Abendlande, wo ganz dieselbe Erscheinung vorkommt. Man sehe nur die Frauengestalten Fig. 38, S. 79 an, welche uns im Style des XI. oder schon des XII. Jahrhunderts völlig abendländisch anmuthen. Überhaupt sind es bei Männern wie bei Frauen im Grunde auch dieselben Kleidungsstücke, welche auf Grundlage der spätrömischen Tracht der römisch-katholischen wie der griechischen Welt gemeinsam sind. Nur der gleissende Prunk gibt den letzteren ein mehr abweichendes Aussehen, als eigentlich Ursache dazu vorhanden ist. Die beiden Tuniken und der umhängende, auf der Schulter oder der Brust befestigte Mantel, worauf wir in der „deutschen Trachten- und Modenwelt" allen Nachdruck gelegt haben, sind es auch bei den Byzantinern, welche sich als die Hauptkleidungsstücke für Männer und Frauen herausgebildet haben. Abweichende Benennungen thun nichts zur Sache, eben so wenig wie Verengung und Verkürzung, welche die verschiedenen Zeiten damit vornehmen. Die Männer haben statt der griechischen Toga oder des Himations den kürzeren und schmäleren Umfangmantel, das Sagum, angenommen, zusammen mit einem weiteren Mantel, dem Palludamentum, das mehr als Staatskleid dient und eigentlich nur durch Grösse, nicht durch den Schnitt von jenem verschieden ist. Die Beinbekleidung besteht in eng anliegenden Hosen, die bis zum Knie oder zum Fuss herabreichen, doch kommen hier, wie bei der Fussbekleidung, die statt der offenen Sandalen aus geschlossenem Schuhwerk besteht, mehrfache Varianten vor. Von Constantin bis auf Justinian trugen sich die Kaiser und die Vornehmen bartlos, dann aber meist bärtig, doch hielten sie Haupthaar und Bart in ziemlicher Kürze. Die Kopfbedeckung war noch nicht zu selbstständiger Entwickelung gekommen. Nicht mehr als zum Schutz dienend, hielt sie sich an die alten überlieferten Formen, namentlich auch an die phrygische Mütze.

Den Wandel, den die Frauenkleidung in der Blüthenperiode von Byzanz macht, erkennen wir am deutlichsten, wenn wir die Gestalten Fig. 36 (S. 76) mit den bereits erwähnten von Fig. 38 vergleichen, oder falls letztere von zweifelhaft-byzantinischem Ursprunge sein sollten, mit denen von Fig. 49 auf S. 96. Man kann noch zwischen beiden die Gestalten von Fig. 47 stellen. Auf Fig. 36 sehen wir die obere Tunica, die römische Frauenstola, lang bis zu den Fussspitzen und aller Wahrscheinlichkeit nach weit um die Hüften, während die späteren Bilder sie verengt erkennen lassen und Fig. 38 sie selbst bis zum halben Unterschenkel herauf verkürzt zeigt, wie es im Abendlande Brauch war, während nur die untere Tunica bis über die Füsse fast hervorgewachsen ist. Auf Fig. 36 tragen die Damen den Mantel als Paenula mit einem Kopfloch um den ganzen Körper herum und nur mit den Armen vorne aufgenommen, die von Fig. 38 haben ihn einfach um beide Schultern von hinten her gelegt, während die übrigen, obwohl nicht mit voller Deutlichkeit, die Übergänge erkennen lassen. Bei einigen, namentlich auf Fig. 49, bewirkt die Überladung von Gold, Perlen, Edelsteinen und vermuthlich auch Email, dass die Gewandung geradlinig und faltenlos und die Figur somit steif und ohne Reiz und Grazie erscheint.

Eine ausführliche Erörterung erhält (S. 83 folg.) der byzantinische Kaiserornat. Dieselbe ist um so willkommener, als wir bald Gelegenheit haben werden damit die genauen Untersuchungen über den deutschen Kaiserornat von Bock zusammenstellen zu können. Es wird sich dann eine entschiedene Ähnlichkeit beider herausstellen, wie auch nicht anders zu erwarten steht, da beide vom römischen Costüm ihren Ausgangspunkt und die abendländischen Fürsten später zum öfteren als Patricii ihren Ornat vom griechischen Kaiser zum Geschenk erhielten und noch später sie wenigstens die Stoffe von Byzanz und dem Orient bezogen. Aber eben so wird man früher Abweichungen erkennen.

Der erste unter den römischen Kaisern, welcher den kaiserlichen Ornat wenigstens in Prunk und Pracht nach orientalischem Vorbilde gestaltete, war Diocletian. Weitere Ausprägung erhielt er durch Constantin, der eine noch reichere Ausstattung an Ornament, Schmuck, Hals- und Armspangen ihm zu Theil werden liess. Ferner trug Constantin ein Diadem in Form eines Bandes oder aus viereckigen Edelsteinen zusammengesetzt; dazu führte er das Labarum und, wie es scheint, noch eine Kugel mit darauf befestigtem Kreuz. Das Labarum war ein Stab mit herabhängendem viereckigem Stück Purpur, auf welchem oder über welchem sich bereits das Monogramm Christi befand. Julian vernachlässigte wieder diese kaiserlichen Insignien und zog bekanntlich den Philosophenmantel oder die Kriegstracht vor. Auch die folgenden Kaiser waren mehr für die Kriegstracht, bis Theodosius wieder einigen Werth auf den Ornat gelegt zu haben scheint. Wir haben Abbildungen von ihm und seinen Söhnen. Schon damals war eine auffallende Veränderung mit dem alten Rangzeichen, dem Latus clavus, dem bekannten senkrechten Purpurstreifen vor sich gegangen; er hatte sich in ein grosses viereckiges Stück verwandelt, das auf dem Mantel vorne am Brustsaume sass und sich dort in auffallender Weise breit machte, ohne mit dem Gewande sonst in irgend einer so zu sagen organischen oder natürlich-vernünftigen Verbindung zu stehen. Dieser Latus clavus war beim Kaiser nicht selten reich bestickt.

Die Abänderungen, welche der Kaiserornat unter Justinian erhielt, sind in der Form nicht von Bedeutung. Ein berühmtes Mosaikbild in San Vitale zu Ravenna zeigt diesen Kaiser wie auch seine Gemahlin in voller Herrscherwürde, andere Abbildungen aber, die sich von ihm in der Sophienkirche zu Constantinopel finden, lassen erkennen, dass der Ornat nicht immer ein und derselbe war, sondern bei weniger feierlichen Gelegenheiten auch von einfacherer Art. Im Schnitte ist jedoch kein Unterschied. Die Tunica ist kürzer geworden und reicht nur bis oben über das Knie. Der Mantel ist ein weites, bis auf die Füsse herabreichendes Palludamentum, welches auf der rechten Seite offen, über der rechten Schulter mit reicher Agraffe zusammengehalten ist. Vorne ist es wie gewöhnlich mit ornamentirten viereckigen Latus clavus verziert. Der Kaiser trägt purpurne goldgestickte Schuhe, während den Beamten des Reiches nur schwarze zukommen. Wie sich aus Abbildungen ergibt, erlitt

der kaiserliche Ornat in den folgenden Jahrhunderten nach Justinian keine wesentlichen Veränderungen; über das, was mit ihm vom XII. Jahrhundert bis zum Untergange des Reiches vor sich ging, fehlen sichere Nachweise.

Der Ornat des Consuls, von welchem wir aus der letzten römischen Kaiserzeit auf bekannten Elfenbeindiptychen mehrere Abbildungen haben, erhielt noch am längsten das echte Römerkleid, die Toga, wenn auch in sehr abgeschwächter Gestalt und oft mit Ornamenten über und über bedeckt. Zu den Zeichen des Consuls gehörte in dieser letzten Zeit noch eine breite Schulterbinde, welche vorne herabfiel und wohl das Vorbild der kirchlichen Stola abgegeben hat, worin wir mit Weiss, anderen Ansichten gegenüber, einverstanden sein möchten. Übrigens musste der consularische Ornat verschwinden, als die Würde seit 541 keinem Privatmann mehr gegeben wurde, sondern nur noch eine Zeit lang mit der kaiserlichen Würde verbunden blieb. Die Kleidung der übrigen höheren Beamten unterschied sich von der gewöhnlichen Tracht nicht weiter als durch das lange Palludamentum und den viereckigen Clavus, sowie durch die Verzierung. Letztere, der Clavus und der Schmuck wurden natürlich einfacher, je tiefer es im Range herunterging.

Von der Kriegstracht haben wir bereits oben erwähnt, dass sie unter den letzten römischen Kaisern leichter und leichter wird, doch bewahrt sie bis in das VIII. Jahrhundert hinein deutlich den Charakter ihrer classischen Herkunft. Erst seitdem, also gerade in der Periode, die wir oben als die der Erhebung und Umwandlung bezeichnet haben, bildet sie sich so völlig um, dass sie einem an römische Bewaffnung gewöhnten Auge ganz fremdartig erscheint. Wir müssen das Einzelne übergehen, wollen aber beispielsbalber erwähnen, dass der römische Brustpanzer, der auch den Unterleib mit bedeckte, sich in ein Panzerstück verwandelt hat, dass nur bis zur Hüfte reicht, aus kleinen, viereckigen, vielleicht auf Leder aufgenähten Metallstücken besteht und unter welchem eine kurze, langärmelige Tunica hervortritt. An die Stelle dieses Panzers tritt im XI. oder XII. Jahrhundert der Schuppenpanzer. Auch sehen wir wieder Helme, aber mehr mit Anlehnung an den abendländischen Spitzhelm als an den römischen. Auf diesen Wandel werden wohl die verschiedenartigen Sold- und Leibtruppen, welche der griechische Kaiser hielt, Südslaven, Normannen, Russen u. s. w. nicht ohne Einfluss gewesen sein. Für die spätere Zeit lassen sich auch für die Kriegstracht die Veränderungen nicht deutlich nachweisen.

Die Geschichte der liturgischen Gewänder in der griechischen Kirche (S. 119 folgend) bezeichnet der Verfasser bescheiden als einen ersten Versuch. In der That gibt es so eingehende Forschungen, wie über die Paramente der römischen Kirche, über jene durchaus nicht, und wo man sie zur Vergleichung herbeigezogen, hat man nur die gegenwärtigen Formen im Auge gehabt. Ihre Herkunft und Geschichte ist aber noch nicht versucht worden. Insoferne betritt der Verfasser zum ersten Male als Forscher dieses Gebiet und nicht ohne lohnende Resultate.

Bis zum VI. Jahrhundert zeigt sich noch durchaus keine Festigkeit in der geistlichen Gewandung. Geregeltes ist nirgends wahrzunehmen. Es bleibt bei Versuchen, und diese Versuche knüpfen in Allem an die bestehende bürgerliche oder civilamtliche Gewandung an, höchstens zeigt sich darin ein Unterschied, dass die Geistlichkeit hinter der Mode zurückbleibend, an den alten und veralteten Formen länger festhält. In der That sind so die meisten geistlichen Trachtenformen, selbst noch in unserem gegenwärtigen Jahrhunderte entstanden. Wir nehmen sogar keinen Anstand, die Bischofsmütze, die Mitra, in dieser Weise an die phrygische Mütze anzuknüpfen, von welcher fast alle Kopfbedeckung des Mittelalters, selbst die kriegerische, ihren Ausgang nimmt.

Erst in der Mitte des VI. Jahrhunderts, in der Zeit Justinians, gewinnt die geistliche Tracht feste Gestaltung, eben in der Art, dass sie die bürgerliche Tracht gewissermassen zum Stehen bringt. In San Vitale ist der Bischof mit der langen weissen Tunica talaris bekleidet, einer grünen Paenula, d. i. das mantelartige Gewand mit Kopfloch (casula, planeta), und dann mit einer weissen Binde um Brust und Schultern, die hier schon mit Kreuzen versehen ist. Dieses Amophorion, wie es bei den Griechen heisst, ist oben schon als die übertragene Consularbinde bezeichnet worden. Die Tonsur, scheint ebenfalls bereits zur Regel geworden zu sein. Eine Kopfbedeckung aber von liturgisch vorgeschriebener Form zeigt sich bei der griechischen Geistlichkeit erst im XII. Jahrhundert. Etwas später als die Bilder in San Vitale sind, findet sich die geistliche Tracht auf den Mosaikbildern der Sophienkirche schon ziemlich fertig; besonders hat hier das Omophorion bereits die Gestalt angenommen, wonach es gabelförmig um die Schultern liegt. Doch bewahrt im Ganzen die geistliche Tracht noch bis in das XII. Jahrhundert hinein (allerdings, wie es scheint, nach Schwankungen im VIII.) die alte einfache Würde und sucht seitdem erst Reichthum und Pracht zu entfalten und die Augen der Gläubigen durch den Glanz zu blenden. Ohne auf die Veränderungen im Einzelnen einzugehen, wollen wir uns damit begnügen, die Stücke aufzuzählen welche im XII. Jahrhundert, von unten her gezählt, die Kleidung des griechischen Geistlichen ausmachten. Zuerst die Stola, d. h. das Gewand (dalmatica, tunica alba oder talaris); 2. das darüber zu werfende schmale Band, das Epitrachelion; 3. die kürzere Tunica oder tunicella; 4. die Paenula (casula oder planeta); 5. das Omophorion dazu; 6. Strümpfe; 7. schwarze Schuhe oder Sandalen, endlich Stab und Fingerring, wozu denn seit dem Anfange des XIII. Jahrhunderts die Kopfbedeckung kommt. Die früheste Dalmatica für den griechischen Ritus, welche erhalten ist, dürfte die sogenannte Kaiserdalmatik in Rom sein. Für die Entwickelung der nachfolgenden Zeit fehlen auch hier wieder die Anhaltspunkte.

Auf die Untersuchung, welche Weiss der Geschichte und Entwickelung des Geräthes im Reiche Byzanz zu Theil werden lässt, wollen wir nicht näher eingehen, um nicht allzuviel Raum zu beanspruchen. Doch wollen wir wenigstens mit einigen Worten den Stand unserer Kunde von diesen Dingen im Allgemeinen andeuten. Was uns von wirklichem Geräthe byzantinischer Herkunft erhalten ist oder was sonst den Bildern entnommen werden kann, reicht nicht hin, um den Gang der Entwickelung in Gestaltung und Verzierung klar zu überschauen, überhaupt den Wandel des Geschmackes in diesen Dingen geschichtlich und archäologisch darzulegen. Doch sollten wir meinen, dass man auch hierin zu genügenden Resultaten kommen musste, wenn man erst einmal sondert und sichtet und sammelt, was wirklich byzantinischer Herkunft ist und wenn man erst so weit gelangt, für jeden einzelnen Gegenstand die genaue Zeit seiner Entstehung festzusetzen. An Kirchengeräthe, an gewebten Stoffen, an Elfenbeinsculpturen, an Email, an Reliquiarien und namentlich an Miniaturen sollte es doch wohl nicht fehlen, um die Perioden der byzantinischen Kunst auf diesem Gebiete nach ihren Merkmalen, wenigstens mit der Zeit feststellen zu können. So viel erkennen wir schon jetzt, dass das Geräth keinen andern Weg geht als die Tracht. Es nimmt seinen Ausgang von den spät-römisch-griechischen Formen, sinkt im Geschmack bis zum VIII. Jahrhundert und erhebt sich dann wieder wenigstens in äusserer Pracht und reicher Ausstattung. Die Lebhaftigkeit der Kunstindustrie in dieser Periode vom IX. bis zum XII. Jahrhundert beurkundet auch die Unzahl von reichen Gefässen und Geräthen, womit Kirchen und Paläste ausgestattet sind. Wenn die Arbeit auch vielleicht leichtfertiger wurde und man es weniger genau mit ihr nahm, so darf man doch kaum ein Sinken der Technik annehmen, denn es kommen, wie schon oben angedeutet, selbst neue technische Verfahren in Blüthe, wie z. B. die Emailmalerei und das Einlegen oder Eintreiben von Metall in Metall, um dadurch contourirte Zeichnungen hervorzubringen.

Ebenso müssen wir es uns versagen, die Darstellung der Neuperser und Araber zu berühren, obwohl es hier noch schwerer war zu bestimmten Resultaten zu gelangen. Und wenn auch Tracht und Geräth der Neuperser mit dem Byzantinismus in enger Beziehung stehen und eben so das Costüm der Araber, die noch dazu direct in Kunst und Sitte des Abendlandes eingreifen, so ist doch wohl hier nicht der Ort, diese Fragen näher zu besprechen. Dagegen können wir nicht umhin, unsere Aufmerksamkeit wieder den Slaven zuzuwenden, theils um der Geschichte des Byzantinismus willen und der christlichen Kunst des Mittelalters überhaupt, theils wegen des Hereinragens des Slavismus auf österreichischen Boden in alle Zweige der Cultur, und ganz besonders noch wegen der Entstehung der sogenannten Nationaltrachten, die heute sich gebärden, als ob sie von Ewigkeit her gewesen wären und doch in einmal nicht ferner Zeit ihren Anfang genommen haben. Leider hat der Verfasser, der, wie eben gesagt, seinen Gegenstand mit dem XIV. Jahrhundert begrenzt, ihn nicht bis in diese Periode herabgeführt, und somit unterlässt er es, die Entstehung der Nationaltrachten nachzuweisen. Er hat aber wohl damit sagen wollen, dass sie überhaupt, wenn man einzelne Stücke ausnimmt, in ihrer gegenwärtigen Grundgestalt frühestens dem XV. Jahrhundert angehören, der Periode der grossen Trachtengährung und Trachtenscheidung. So mangelhaft wir auch über die ältesten Zustände der Slaven unterrichtet sind, so viel wissen wir wenigstens oder können wir mit Sicherheit schliessen, dass das frühere Mittelalter die heutigen Nationaltrachten nirgends gekannt hat.

Der Verfasser trennt in seiner Darstellung (S. 308 folgend) die Westslaven von den Ostslaven und unterzieht jene zuerst einer einleitenden Erörterung ihrer Stammsitze, ihrer Geschichte, ihrer Zustände, ihrer Cultur in Bezug auf Ackerbau und Handel, Bergbau und Industrie. Wenn nicht überall in gleichem Masse, so finden wir doch, dass sie in den genannten Zweigen der Cultur nicht Unbedeutendes geleistet haben müssen. Im Ackerbau mögen sie den Germanen Anfangs zuvor gewesen sein und ihnen selbst den Pflug gebracht haben, welches Wort wenigstens slavischen Ursprunges ist; von ihren Handelsverbindungen zeugt das ehemalige Julin und von ihrer Kunstfertigkeit dienen ausser den unsicheren Ausgrabungen die reichgezimmerten, beschnitzten und bemalten Tempel mit gegossenen Götzenbildern zum Beweise, von denen uns leider nur in Chroniken, wenn auch sicher genug erzählt wird. Wie weit es indessen mit dem Grade dieser Cultur gegangen, wie verfeinert der Geschmack, wie edel oder wie unedel der Styl, wie vollendet oder wie roh die Ausführung, darüber bleiben wir im Dunkeln.

Eben so wenig lässt sich Sicheres über die Tracht ausmachen. Es ist möglich, wie der Verfasser will, dass manche Figuren der Trajanssäule den westlichen Slaven angehören und sie lassen sich allenfalls auch den Beschreibungen aus dem VI. Jahrhundert anpassen, doch lässt sich nicht sagen, welchem Volke sie angehören. Darnach scheinen sie lange und weite Beinkleider getragen zu haben, im Allgemeinen aber doch die Kleidung dürftig gewesen zu sein, denn es heisst, dass einige weder Hemd noch Obergewänder getragen hätten. Jedenfalls ist von den späteren Nationaltrachten keine Spur aufzufinden. Die Bedeutung des Wortes für das Hemd der Männer und die Jacke der Frauen deutet auf ursprüngliche Pelzbekleidung hin, womit wir aber nur bei der ersten Kleidung barbarischer Völker überhaupt im kälteren Klima stehen. Daneben aber werden grobe Gewebe der Slaven von Leinwand oder Wolle früh im Handel erwähnt. Auch bei den Preussen findet man im Anfange ihrer Geschichte lange und weisse Beinkleider, Röcke bis zum Knie von Leinwand oder gefärbter Wolle, Schuhe aus Thierfellen oder Bast und im Winter Pelzbekleidung; die Frauen tragen lange Leinwandkleider bis auf die Knöchel. Den gewöhnlichen Schmuck der Gräber von Ringen, Spangen, Nadeln, Bernstein- und Thonperlen u. s. w. findet man auch bei ihnen.

So schwer wie die Anfänge festzustellen, so schwer ist es, die Geschichte der slavischen Trachten weiter durch das Mittelalter zu verfolgen; es fehlen die Anhaltspunkte, die Abbildungen, und so lässt uns auch unser Verfasser im Dunkeln. In der Zeit der Verdeutschung oder des deutschen Einflusses bei diesen westlichen Slaven scheinen auch die deutschen oder vielmehr die allgemeinen abendländischen Trachten auf sie übergegangen zu sein und weiter zurück, wie wir vermuthen möchten, mit den byzantinischen Moden in Kampf gekommen zu sein, welche letzteren lange Zeit in Russland geherrscht haben. In Böhmen war im XIV. Jahrhundert in der Zeit der Luxemburger (bis so weit kommt unser Verfasser nicht mehr) die deutsche Tracht überwiegend und die Böhmen folgten der westlichen Mode, die damals in Schwung gekommen und in Ausschweifung gerathen war. Auf Seite 323, Fig. 153, sind uns mehrere polnische Herzoge aus dem Anfange des XIII. Jahrhunderts abgebildet, deren Rüstung vollständig die gewöhnliche der Rittersehaft des christlichen Abendlandes ist. Die polnischen Herren folgen also auch hierin der allgemeinen Tracht Für einzelne Stücke will Weiss ein höheres Alter in Anspruch nehmen, z. B. für ein bei den Polen übliches Oberkleid, Krzno genannt, welches mit Pelzwerk gefüttert ist und neben den frei herunterhängenden Ärmeln Öffnungen zum Durchstecken der Arme hat. Allein dieses Beispiel scheint uns nicht gut gewählt, denn erstens ist es viel zu künstlich, um über die Zeit der künstlichen Trachten des XIV. und XV. Jahrhunderts hinauszugehen, und zweitens erinnert es auf das lebhafteste an ähnlichen Schnitt des Trapperts und der Schaube im XV. und XVI. Jahrhundert, dessen Entstehung sich leicht herleiten lässt, ohne polnische Tracht zu Hilfe nehmen zu müssen. — In den farbigen Halbstiefeln oder rothen Schuhen der Vornehmen findet der Verfasser griechisches Vorbild; wir stimmen darin ganz mit ihm überein und führen überhaupt die blanken halbhohen Stiefel, die bei den heutigen Slaven, wie auch bei den Ungarn eine so grosse Rolle spielen, auf byzantinische Mode zurück.

Sind wir schon über die Tracht der Slaven in der früheren Hälfte des Mittelalters im Unsichern, selbst in Unkunde, so ist es noch mehr mit dem Geräth der Fall. Wir kommen über allgemeine und vereinzelte Angaben in den schriftlichen Quellen nebst dem, was uns etwa von Gefässen in den Gräbern erhalten ist, nicht hinaus und enthalten uns hier darum ganz den Vermuthungen und Wahrscheinlichkeiten, wie sie Weiss auf Grundlage der wenigen Anhaltspunkte aufgestellt, nachzugehen.

Verhältnissmässig weit besser sind wir über Russland unterrichtet, wenigstens seit der Zeit, als das eigentliche russische Reich unter Rurik und seinem Stamm gestiftet wurde und alsbald in bleibende Beziehung zu Byzanz trat. Diese Verbindung war auch das bedeutendste Element in der Cultur Russlands, welche eine Zeit lang mit Tracht und Kunst und Industrie und Religion eine völlig griechische wurde. Schon Oleg, dem Nachfolger Ruriks, war es (um 900) gelungen, den Griechen einen für die Seinen sehr vortheilhaften Handelsvertrag abzudringen, wodurch aber zugleich der byzantinischen Cultur der Weg nach Russland hinein eröffnet wurde. Er ist auch seitdem nie wieder vergessen worden. Gegen das Ende des X. Jahrhunderts fand griechische Sitte und Lebensweise und griechische Waare immer weitere Verbreitung, und Wladimir setzte sich damals in die engste Verbindung mit Byzanz, indem er die eine Tochter des Kaisers Romanus, Anna, heirathete und Christ wurde. Die Schwester Theophana war bekanntlich die Gemahlin des deutschen Kaisers Otto II. Wir erinnern daran, was wir oben gesagt haben, dass dies in der eigentlichen äussern und innern Blüthezeit des Reiches von Byzanz geschah. Wladimir suchte die griechische Bildung und griechische Weise mit allen prunkenden Äusserlichkeiten

bei seinen Russen einzuführen, in welchem Streben er an den griechischen Priestern die kräftigste Stütze fand. Zahlreiche Gelehrte und Künstler zog er aus dem griechischen Reiche in sein Land und an seinen Hof, und Kiew, das schon die reichste Stadt des Landes war, wurde dadurch bis zu seinem Fall 1169 der Sitz der griechisch-russischen Bildung. Den russischen Fürsten und Grossen wurde damals ein ausserordentlicher Reichthum von goldenen und silbernen Gefässen und Prachtgewändern nachgerühmt, die gewiss alle im Geschmack echt byzantinisch waren, wenn auch vieles davon im Lande selbst, obwohl durch die eingeführten Künstler, gefertigt war.

Im XII. Jahrhundert kamen nun im Süden die Venetianer mit ihren Handelsniederlassungen am schwarzen Meere und im Norden von der Ostsee die deutschen Kaufleute und dann die deutschen Ritter hinzu, und Weiss meint, dass durch diese verschiedenen Berührungen der russische Geschmack in Verwirrung gerathen sei. Wir möchten das weniger glauben, weil damals die Venetianer nur mit einer Kunst auftreten konnten, die von der griechischen nicht wesentlich verschieden war, andererseits der deutsche Norden wohl alles andere eher als Geschmackssachen brachte, und davon auch nicht viel zu bringen hatte. Schlimmer wurde der griechische Cultureinfluss von der Herrschaft der Mongolen betroffen, die ein paar Jahrhunderte auf Russland lastete, doch wurde er keineswegs auch nur unterbrochen, denn das niedere Volk hing fort und fort mit Augen und Herzen an Constantinopel und seinem Patriarchen. Die Fürsten und Reichen mussten zwar dem Beispiele der Grossehane folgen, die am Sitze ihrer Regierung aus allen Ländern die Schätze häuften und selbst von verschiedenen Völkern die Künstler zusammen brachten, als aber das Land wieder frei wurde, machte sich sofort die innige Beziehung mit Byzanz wieder geltend, indem Iwan der III. Sophia, eine Tochter des vertriebenen Kaisers Emanuel Paläologus, heirathete.

Diesen byzantinischen Einfluss offenbart nur die russische Tracht im Mittelalter in allerentschiedenster Weise. Wir wollen auf die früheren Zustände der Tracht, wie sie uns aus Beschreibungen sarmatischer Völkerschaften, aus Gräbern, von denen noch zweifelhaft ist, wem sie angehören, und aus dem Bericht eines arabischen Gesandten Ibn Fosztan im Anfange des X. Jahrhunderts entgegentreten, nicht näher eingehen. Wir wollen nur die Bemerkung machen, dass uns davon in der heutigen russischen Volkstracht auch gar nichts übrig geblieben scheint; die Abbildungen, welche uns Weiss von der heutigen Tracht auf S. 341 und 343 gibt (Fig. 156 u. 157), würden uns höchstens auf das XVI. oder XV. Jahrhundert zurückschliessen lassen, die männlichen Figuren auf S. 341 vielleicht nicht einmal so weit.

Dagegen lassen nun die unter Fig. 165 auf S. 355 abgebildeten russischen Gestalten, welche einer Pergamentmalerei vom Jahre 1073 angehören, obwohl sie uns in der rohen Ausführung etwas fremdartig berühren, vollständig die byzantinische Kleidung erkennen, die erst unter Wladimir und Anna am Hofe eingeführt und sodann unter den Vornehmen, und gewiss auch tiefer herab, Verbreitung gefunden hatte. Allein die pelzbesetzte Rundmütze scheint ausgenommen werden zu müssen, obwohl sie doch auch wieder fast dieselbe ist mit der des unter Fig. 166 abgebildeten Byzantiners. Der Mann trägt die lang- und engärmelige Tunica und darüber einen kurzen Mantel, der mit Agraffe oder Knopf auf der rechten Schulter befestigt ist. Die Frau ist mit zwei Tuniken bekleidet, von denen die untere mit langen und engen Ärmeln die längere ist und darum über den Füssen sichtbar wird, während die obere gegürtete Halbärmel hat, die sich weit öffnen. Das ist im Wesentlichen im XI. Jahrhundert auch die Tracht des Abendlandes, die also damals wie eine allgemeine Mode sich über die europäische Christenheit von Spanien bis zum Ural nachweisen lässt, wenn sie auch im Osten und Westen erkennbare Verschiedenheiten zeigt. Selbst für die Kopftracht der Frau das haubenartig umgeschlungene Tuch, finden sich auf Bildern des Occidents viele Beispiele. Es ist die nachherige vielgenannte „Rise“.

In der Zeit der Mongolenherrschaft vom XIII. bis in das XV. Jahrhundert gingen nun allerdings weitere Veränderungen mit dieser griechisch-russischen Kleidung vor, indess muss es aus Mangel an hinlänglichen Nachweisen und Beispielen wohl einstweilen dahin gestellt bleiben, wie und unter welchen Einflüssen dieses geschah, ob durch mongolisch-asiatisches Vorbild, ob durch die fortdauernde Beziehung mit Byzanz, oder weil die Kleidung sich eben mit der Zeit wandelte, wie sie gleichfalls damals im Orient und Occident grosse Veränderungen zu erleiden hatte. Weiss ist geneigt, den mongolischen Einfluss vorwiegen zu lassen und auf ihn vorzugsweise die nationalen Besonderheiten der heutigen russischen Tracht zurückzuführen. „Dies betrifft unter andern vorzüglich die ceremonielle Staatskleidung des Czaren, den prunkvollen russischen Krönungsornat und die Bekleidung der reicheren Stände in den grösseren Handelsstädten der südlichen und östlichen Gouvernements, namentlich die der Kaufleute“. (S. 357.) Wir unsererseits möchten diesen Einfluss eher beschränken, und uns die russische Tracht auch ferner mit der byzantinischen verändert denken. Die Figuren wenigstens, welche Weiss auf S. 356 (Fig. 167, 168) mittheilt, tragen von Kopf zu Fuss noch den Charakter des griechischen Costüms, und auch die folgenden Czarenbilder aus dem XVI. Jahrhundert auf S. 358 und 359 scheinen uns trotz grosser Veränderungen diesen Ursprung noch nicht völlig zu verläugnen. Ein Hauptunterschied ist allerdings erkennbar, nämlich die Öffnung der obern Tunica vorne vom Kinn bis zum Fuss herunter, so dass sie sich in einen vorne offenen, nur zugeknöpften Rock verwandelt hätte. Nach Weiss wäre hier der asiatische Kaftan an die Stelle der Tunica getreten, allein man muss damit zusammenhalten, dass im XIV. und XV. Jahrhundert im Abendlande dieselbe Veränderung mit der obern und untern Tunica vor ich ging, jene Veränderung, wodurch unser moderne Rock geschaffen wurde, und aller Wahrscheinlichkeit nach wird das auch mit der byzantinischen Tracht zu derselben Zeit der Fall gewesen sein. Leider stehen uns nicht Bilder genug zu Gebote, um die Entwickelung des Costüms in Byzanz von der Eroberung durch die Lateiner bis zur Eroberung durch die Türken im Einzelnen verfolgen zu können. Das wäre aber vorher nöthig, um den parallelen Gang der russischen und der byzantinischen Tracht nachweisen zu können. Die Bilder, welche Weiss unter Fig. 171 (S. 360) mittheilt, können wenigstens mit zum Beweise dienen, dass die Öffnung der russischen Tunica und ihre Verwandlung in den kaftanartigen Rock in ähnlicher Weise wie im Abendlande vor sich gegangen ist, nämlich Anfangs durch Einschnitte von oben und unten her, bis sie dann in der Mitte zusammentrafen. (S. m. „deutsche Trachten- und Modenwelt“ I, 195.) Was wir sonst auf den erwähnten Czarenbildern von Insignien antreffen, Krone, Scepter, Reichsapfel, Teristra und Schulterkragen, weiset ebenfalls noch auf byzantinischen Ursprung hin. Nur hat unläugbar die ganze Erscheinung mehr barbarischen Ausdruck erhalten. Dass auch sonst das asiatische Mongolenthum im russischen Geschmack seine Spuren zurückgelassen hat, erkennt man am besten an dem Charakter, den die byzantinische Kirchenarchitectur in Russland erhalten hat und noch heute bewahrt.

Von Russland wendet sich der Verfasser nach Norden und behandelt im zweiten Capitel des zweiten Abschnittes die Bewohner Skandinaviens, Dänen, Schweden, Norwegen und Isländer bis zu jener Zeit, da sie im XII. und XIII. Jahrhundert in ihrem Äussern der Verdeutschung unterlagen und damit in die allgemeine abendländische Tracht eintraten. Hier fand er nun freilich Vorarbeiten in Hülle und Fülle und mehr als ihm lieb sein mochte, denn in die von ihm geschilderte Periode reichen noch die Gräberalterthümer hinein, deren Literatur unübersehbar angeschwollen ist. Leider ist damit auch in gleichem Masse, nicht die Klarheit, sondern die Ver-

wirrung gewachsen, die fast unlösbar geworden, seitdem man mit den Phantasiegebilden eines Stein-, Bronze- und Eisenzeitalters ein Ordnungsmittel gefunden zu haben glaubte, dahinein man alles wie in bequeme Fächer einschachteln konnte. Der Mann, der uns hier einmal lichtvolle Wege bahnt, der das Eigenthum der Stämme und Völkerschaften, ihre Grenzen und ihre Zeiten, ihre Wanderungen und Aufeinanderfolge mit Zusammenfassung aller Umstände und Daten, der geschichtlichen Notizen, der Sprache und der Alterthümer, bestimmt und erläutert, dieser Mann würde uns ein Wohlthäter sein, aber er soll noch kommen. Es würde uns zu weit führen, wollten wir unserem Verfasser hier auf dem Wege folgen, auf welchem er sich durch das Wirrsal hindurchhilft.

Einen besseren Führer fand er für die Zeit der altnordischen Literatur an Weinhold und seinem vortrefflichen Buche „Altnordisches Leben". Nur sind gerade diejenigen Abschnitte, welche in diesem Buche sowohl wie in den Frauen des Mittelalters die Kleidung behandeln, zu den schwächsten zu rechnen, weil Weinhold die Anschauung der Dinge abging. Daher finden sich bei ihm zuweilen Ungenauigkeiten, wie eine solche gelegentlich der Mäntel von Weiss (S. 409) aufgedeckt und berichtigt wird. Im Ganzen aber kann man sich keinen besseren Führer wünschen, und da das Buch bekannt genug ist, so unterlassen wir es, auf die Darstellung des nordischen Costüms und Geräthes weiter einzugehen.

Für diesmal wären wir daher mit unserem Berichte am Ende. Hoffentlich haben wir bald die Fortsetzung des Werkes in Händen, welche mit den germanischen und romanischen Völkerschaften des Abendlandes auf ein allgemeineres Interesse stossen wird. Was das Bisherige betrifft, so wird vielleicht weniger der Künstler von demselben Gebrauch machen, weil er seltener seine Gegenstände der Geschichte der Sarazenen, Byzantiner, Slaven und Neuperser entnehmen wird, um so grösser scheint uns aber der Gewinn zu sein, den der Alterthumsforscher und der Culturgeschichtschreiber daraus entnehmen können, denn es ist die Kunde von jenen Völkerschaften und ihren Zuständen durch Weiss „Costümkunde" im Wesentlichen erweitert, festgestellt oder auch zugänglicher gemacht.

Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien. Band VI: Die alte Kaiserburg zu Wien vor dem Jahre 1500. Nach den Aufnahmen des k. k. Burghauptmannes Ludwig Montoyer. Mit geschichtlichen Erläuterungen von Dr. Theodor Georg v. Karajan. Mit IX Tafeln Abbildungen. Wien 1863.

Vorstehende Darstellung — seit längerer Zeit den Mitgliedern des Wiener Alterthumsvereines in Aussicht gestellt — verdient in doppelter Richtung und zwar sowohl von rein geschichtlichem als auch vom kunstarchäologischen Standpunkte aus eingehend gewürdigt zu werden. In geschichtlicher Beziehung ist sie — wenn wir Bergenstamm's den heutigen Ansprüchen kaum mehr genügende Arbeit über die Wiener Hofburg im „Österr. Prov.-Kalender" ausnehmen — der erste Versuch, sich dieses Stoffes zu bemächtigen, um theils die zerstreut veröffentlichten Notizen und Nachrichten kritisch geprüft zu sammeln, theils neue Quellen zur Ergänzung der vorhandenen Lücken aufzusuchen. In kunstarchäologischer Richtung geben die veröffentlichten Abbildungen ein so fertiges Bild des alten, bis in die erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts bestandenen Bauwerkes, dass sie für die Kunst und Culturgeschichte von unschätzbarem Werthe sein müssten, wenn sie die Gewähr der vollständigen Verlässlichkeit enthalten würden.

Was nun den geschichtlichen Theil der Arbeit anbelangt, so muss ich in diesen Blättern wohl darauf verzichten, das Verdienst des Herrn v. Karajan in seinem ganzen Umfange zu würdigen, und es war wohl zu erwarten, dass ein so gründlicher Kenner der österreichischen Geschichte sich durch eine umfassende Benützung der Quellen und eine detaillirte Kenntniss der Verhältnisse auszeichnen werde. Ich kann daher nur auf einige Momente eingehen, um das Interesse zu bezeugen, welches die Archäologen an der Genauigkeit historischer Daten besitzen, und dem Vorwurfe zu begegnen, dass sie geschichtlichen Darstellungen eine nur flüchtige Aufmerksamkeit schenken. S. 26 und 27 bemerkt Herr v. Karajan bei Erzählung des Bruderzwistes zwischen den Herzogen Albrecht und Friedrich um die Vormundschaft des minderjährigen Ladislaus und den Besitz der Hofburg, dass Herzog Friedrich um das Jahr 1436 so weit ging, die Burg ohne Einvernehmen Albrechts in Besitz zu nehmen. Thatsache ist es aber, wie Kurz in seiner Geschichte Albrechts VI. nachweist, dass Friedrich erst nach dem Tode Albrechts und zwar im Jahre 1439 von der Burg Besitz nahm. — Zum Jahre 1403 wird in der „Kleinen Hauschronik" der Ankunft und Vermählung Johannas, Tochter Karls III., Königs von Neapel und Sicilien, mit Herzog Wilhelm von Österreich in Wien erwähnt und bemerkt, dass der Einzug der Braut prachtvoll gewesen sei. E. Birk weist aber in seinen „Bildnissen österreichischer Herzoge und Herzoginnen" (Berichte des Wiener Alterthumsvereines I. 118) nach, dass das Beilager gegen das frühere Herkommen in Laibach gefeiert und der Einzug in Wien am 21. November 1403 gehalten wurde. — Zum Jahre 1436 erzählt Herr v. Karajan, dass sich Herzog Albrecht in der ersten Hälfte des Monats Juni mit seinem Schwiegervater Kaiser Sigismund zu dem im Jahre vorher verabredeten Compactaten-Congresse nach Iglau begaben, wo sie Dienstag den 12. Juni anlangten. Vergleichen wir aber mit dieser Angabe die bezüglichen Stellen bei Joh. de Turonis (Monumenta I, 765 und 814), so geht daraus hervor, dass Kaiser Sigismund zu Iglau am 5. Juni und Herzog Albrecht am 19. Juni daselbst eintraf. — Was S. 102 über die Devise Kaiser Friedrich III. bemerkt ist, dass sich nämlich nicht mit Sicherheit bestimmen lasse, wo diese Aufschrift angebracht war, ob sie an dem vordern oder rückwärtigen Eingangsthore der Burg stand und dass diese in jener Zeit räthselhafte Aufschrift den Vorübergehenden viel Kopfbrechens verursacht habe, so vermisse ich hierbei die Bezugnahme auf jenen nicht uninteressanten Aufsatz: „Über K. Friedrichs Devise" in Kaltenbäck, „Österr. Zeitschr. für Geschichts- und Staatskunde", Jahrg. 1837, S. 206, welcher einige beachtenswerthe Aufschlüsse gibt. — Es würde mir nicht an Stoff zu weiteren kleinen Berichtigungen und Aufklärungen, insbesondere bei den Regesten, fehlen, wenn ich nicht fürchten müsste, damit zu ermüden und den Vorwurf auf mich zu laden, als wollte ich durch eine kleinliche Auffassung den Werth der Arbeit schmälern. Dagegen kann ich nicht unterlassen, ein wesentliches Gebrechen der ganzen Darstellung, ihre formelle Behandlung zu berühren. Ich zweifle nicht, dass Herr v. Karajan den Wunsch hat, dass seine Geschichte der alten Kaiserburg sehr eifrig gelesen wird und kenne auch akademische Arbeiten des hochgeehrten Verfassers, die sehr anziehend geschrieben sind. Dass nun Herr v. Karajan die Form von Erläuterungen zu den veröffentlichten Abbildungen gewählt, hat jedenfalls schwer wiegende Nachtheile. Erstens wurde dadurch eine Trennung der geschichtlichen Forschung von dem beschreibenden Theile unmöglich und der Verfasser auch genöthigt, eine förmliche Vertheidigung aller Details der architektonischen Aufnahmen und den Beweis ihrer Untrüglichkeit und wissenschaftlichen Genauigkeit zu führen. Sodann entstanden dadurch zahlreiche Wiederholungen, die dem Leser geradezu ermüden und demselben eine Übersicht der ganzen Untersuchung ungemein erschweren. Letzteres Gebrechen, nämlich die Wiederholung von Thatsachen, tritt namentlich gegenüber der Hauschronik grell hervor.

Bedeutende Bedenken ruft die kunstarchäologische Seite der Darstellung hervor, und es ist kein subjectives Urtheil, wenn ich bemerke, dass der Werth und die Berechtigung derselben sehr zweifel-

haft erscheint. Die Abbildungen bestehen aus neun von H. Bültemayer sorgfältig gestochenen Tafeln, von denen Taf. I als Gesammtansicht, Taf. II als nordwestliche Aussenseite, Taf. III als nordöstliche Aussenseite, Taf. IV als südöstliche Aussenseite, Taf. V als südwestliche Aussenseite, Taf. VI als nordöstliche Innenseite, Taf. VII als nordwestliche Innenseite, Taf. VIII als südöstliche Innenseite und Taf. IX als südwestliche Innenseite bezeichnet sind. Grundrisse der ganzen Anlage oder einzelner Theile und Durchschnitte, welche in die construtiven Verhältnisse des Baues und die Eintheilung der Räumlichkeiten einen interessanten Einblick gewährt hätten, oder auch Details, die sich allenfalls aus alter Zeit vorgefunden haben, fehlen gänzlich. Nicht einmal der zierlichen gothischen Capelle, die doch nach der Zeit ihrer Entstehung in das XIV. Jahrhundert gehört und zum Theil in ihrer ursprünglichen Form erhalten ist, wurde eine detaillirte sachgemässe Aufnahme gewidmet. Die Gesammtansicht, von der Nordostseite aus gesehen, zeigt uns die Burg als eine ganz regelmässige, wie nach einem festen Plane erbaute quadrate Anlage, die an den Ecken von vier mächtigen, über die Façade vorspringenden Thürmen flankirt und mit einem Graben umgeben ist, den eine ziemlich niedrige, auf drei Schuh Höhe angesetzte, Mauer einsäumt. Gegen Süden zu schliesst sich unmittelbar an die Burg, und zwar in die Ringmauer eingebaut, ein bedeutend niedrigerer Thurm mit einem Eingangsthore. Die Ringmauer ist mit breiten Einschnitten und nach Innen, d. h. gegen den Burgplatz zu, mit einem Wehrgang versehen. Über die Thürme ist im Allgemeinen zu bemerken, dass jeder derselben eine Höhe von sechs Stockwerken zeigt und zwischen dem 5. und 6. Stockwerke eine auf abgekragten Consolen ruhende Gallerie angebracht ist. Hohe, steil anlaufende Pultdächer mit kleinen, von der Mitte jeder Dachseite stufenförmig ansteigenden Dachgiebeln bedecken die Thürme. Die Fenster in den Stockwerken sind verschieden; jene des 1., 3., 5. und 6. Stockwerkes an der Nordostseite mit geradlinigen Querbalken abgeschlossen; jene des zweiten Stockwerkes rundbogig mit gothischem Masswerk und jene des vierten Stockwerkes als einfache rundbogige Doppelfenster dargestellt. An einzelnen Seiten der Thürme treten im zweiten Stockwerke breite durchbrochene und gleichfalls mit gothischem Masswerke geschmückte Erker vor. Die Thürme sind nicht von gleicher Stärke und zwar die gegen Norden zu gelegenen massiver, jene in südlicher Richtung schlanker und schmäler. Die Verbindungstracte haben zwei Stockwerke. Aus der Mitte der nordwestlichen Façade tritt, hoch über das Dach derselben hervorragend, ein viereckiger Thurm mit einem Eingangsthore vor, der in dem untern Theile etwas breiter gehalten, ungefähr in der Höhe des zweiten Stockwerkes etwas abgedacht ist und dann in gerader Linie emporsteigend mit einem hohen, spitz zulaufenden Dache abschliesst. Das Eingangsthor ist im Rundbogen construirt und mit einer breiten, oben geradlinig abschliessenden Einfassung versehen. Während die Façaden der Nordwest-, Nordost- und Südostseite ohne Unterbrechung die beiden Thürme verbinden und daher so ziemlich die gleiche Breite haben, tritt aus der Façade der Südostseite der Chorschluss der Burgcapelle vor, so dass diese nur die halbe Breite der übrigen Tracte aufweist. Auch hier ist ein rundbogiges Eingangsthor mit einer rechteckigen Einfassung sichtbar. Die Fenster der vier Façaden zeigen eine ganz gleichmässige Anordnung. Das erste Stockwerk hat theils breitere, theils schmälere Fenster mit Sturzbalken, die zweiten Stockwerke consequent rundbogige Fenster mit gothischem Masswerk. Betrachten wir den Hofraum, wie er sich auf den vier Tafeln der „Innenseiten“ repräsentirt, so bemerken wir vorerst an dem nordwestlichen Tracte abermals den Thorthurm betont; die nicht regelmässige Façade ist zu beiden Seiten des Thorthurmes durch Stiegenaufgänge, die zu den in den Ecken angebrachten Treppenthürmchen führen, belebt. Der rechts vom Eingange befindliche Stiegenaufgang zeigt eine Bedachung, die von Säulenarcaden getragen wird, und ein durchbrochenes Geländer, abermals mit gothischen Masswerkgliederungen. Einem ähnlichen Stiegenaufgange begegnen wir auf der nordöstlichen Innenseite. Ein reiches Bild gewährt die südöstliche Innenseite mit der Façade der Burgcapelle. Diese ist im reichsten gothischen Style gehalten. Eine breite Treppe führt auf eine Terrasse, die mit einem durchbrochenen Geländer eingefasst ist. Eine im geschweiften Spitzbogen construirte Eingangsthüre und oberhalb derselben ein breites spitzbogiges Fenster durchbrechen die Mauerfläche. Über dem Dachgesimse steigen in der Mitte ein ganz eigenthümlich gestaltetes Glockenthürmchen und zu beiden Seiten reich verzierte Fialen empor. Was noch an architektonischem Schmuck angedeutet ist, vermögen wir nicht zu enträthseln und müssen es überhaupt dem Kennerblicke eines gebildeten Architekten überlassen, welchen Gedanken derselbe aus dem ganzen Façadenbau herauszufinden im Stande ist. Die Südostseite zeigt die Langseite der Capelle mit der erwähnten Terrasse, letztere in einer so bedeutenden Ausdehnung, dass sie einen beträchtlichen Theil des Hofraumes einnimmt.

So hat, wie Herr von Karajan von der Gesammtansicht bemerkt, die Burg etwa von der Mitte des XIV. Jahrhunderts bis zu jener des XV. Jahrhunderts ausgesehen, „begreiflicher Weise an manchen Stellen älter, an anderen jünger erscheinend, ganz gewiss aber in diesem Gemische, so wie sie einem während dieser hundert Jahre an ihr Vorübergehenden erschienen wäre“. Gegenwärtig ist von der auf Grund der erwähnten Abbildungen beschriebenen Anlage nichts mehr sichtbar; sie unterlag den gewaltigen Umgestaltungen, die seit der Epoche Ferdinand I. an dem Baue vorgenommen wurden. Die alten Thürme wurden theilweise abgetragen, und davon nur so viel stehen gelassen, als dies für spätere Bedürfnisse benöthigt wurde; von den Verbindungstracten sind blos die Hauptmauern, und zwar diese nicht an allen Seiten vorhanden, der äussere Schmuck der Façaden, wie die Erker und Dachgiebeln, die Eingangsthore und Fensterverzierungen wurden gänzlich verändert, und was das Innere des Hofraumes betrifft, so unterlag dasselbe selbstverständlich wie das Äussere einer totalen Umwandlung. Nur an der Burgcapelle ist der Chorschluss so wie das Innere in seinen alten Formen noch erkennbar, dagegen sind auch die Langseiten, so wie die Westfaçade vollständig durch Zubauten bedeckt. Wer daher die alte Anlage in der gegenwärtigen Gestalt und Ausdehnung der Kaiserburg aufsuchen wollte, würde gewiss vergebens dazu die nöthigen Anhaltspunkte finden, und nur wenige in der Geschichte Wiens Eingeweihte vermögen dort, wo jetzt der sogenannte Schweizerhof steht, die Umrisse des alten Territoriums und einzelne Überreste des alten Baues zu bestimmen.

Werfen wir dem gegenüber einen Blick auf die hier gebotenen Abbildungen, die mit märchenhafter Zauberkraft, mit grosser, staunenswerther Sicherheit alle Einzelnheiten der alten Burg veranschaulichen, so zwar, dass darauf selbst die Form der alten dort bestandenen Rauchfänge nicht vergessen ist, so drängt sich unwillkürlich die Frage auf, welche Quellen zu Gebote standen, auf deren Grundlage ein Werk unternommen werden konnte, von dem selbst ein genialer und wissenschaftlich gebildeter Architekt, wie beispielsweise Viollet-le-Duc in Paris, wahrscheinlich zurückgeschreckt sein würde. Wie aus den gegebenen Erläuterungen zu entnehmen ist, lagen der Gestaltung der Abbildungen doppelte Quellen zu Grunde. Die Eine bestand in den Resultaten einer genauen Untersuchung des Gemäuers, „die vom Fusse des Daches bis zur untersten Sohle des mächtigen Baues reichte“, und diese war wahrscheinlich massgebend für den Grundriss des Baues. Die zweite Gattung von Quellen bestand in Plänen, Ansichten und gleichzeitigen Nachrichten, und diese wurden zur Gewinnung des Aufrisses angewendet.

Eine wesentliche Lücke der Darstellung ist nun, dass von den aus der genauen Untersuchung des Baues gewonnenen Resultaten

keine übersichtliche Rechenschaft gegeben, sondern nur gelegentlich mitgetheilt ist, was bei diesem und jenem Bautheile aus alter Zeit noch aufgefunden wurde. So ist beispielsweise bemerkt, wo Erkeransätze nach Wegnahme des Mauerverputzes angetroffen, im Innern des Gebäudes die Thüranlagen erkannt, und ehemals Fenster in den Façaden angebracht waren. Das genügt aber wenig zu einer wissenschaftlich begründeten Darstellung. Wenn schon von einem sachverständigen Manne der ganze Bau von den Fundamenten bis zum Dachfirste gemessen wurde, so hätte es gewiss keine Schwierigkeiten bereitet, Grundrisse der Fundamente und der Etagen anzufertigen, welche eine überaus wichtige Quelle zur Beurtheilung der vorhandenen Überreste der alten Kaiserburg abgegeben hätten. Was dem Geschichtsforscher die Urkunden, das sind in dem gegebenen Falle dem Architekten und Archäologen genaue Aufnahmen eines Bauwerkes. Auf Grundlage derselben lässt sich eine Discussion führen, sie bilden die sicherste Gewähr für aufgestellte Behauptungen.

An Plänen und Ansichten, die bei Gestaltung des Aufrisses benützt wurden, stand ein sehr umfangreiches Materiale zur Verfügung, wie aus der nachfolgenden Aufzählung der wichtigsten Documente hervorgeht: 1. Der sogenannte Albertinische Plan aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, dessen Herausgabe von Seite des Wiener Gemeinderathes zu erwarten steht. 2. Die Meldeman'sche Rundansicht aus der Zeit der ersten Türkenbelagerung, die bereits von dem Gemeinderathe der Stadt Wien der Öffentlichkeit übergeben wurde. 3. A. Hirschvogel's Plan vom Jahre 1547, nachgebildet und herausgegeben von A. Camesina. 4. B. Wolmuet's Plan vom Jahre 1547, herausgegeben vom Wiener Alterthumsverein. 5. Zwei Ansichten der Burg aus dem XVI. Jahrhundert, noch ungedruckt im Besitze des Herrn von Karajan. 6. Hirschvogel's Ansichten der Stadt Wien vom Jahre 1547. 7. Hanns Lautensack's Ansicht der Stadt Wien vom Jahre 1556. 8. Die radirte Ansicht Lautensack's vom Jahre 1558 als Hintergrund eines historischen Bildes, des göttlichen Strafgerichtes über des assyrischen König Sennacherib, herausgegeben vom Wiener Alterthumsvereine. 9. Lautensack's Ansicht des Burgplatzes mit dem daselbst am 12. und 14. Juni 1560 abgehaltenen Turniere zu Fuss und Ross, veröffentlicht in dem seltenen Werke des Hanns Francolin vom Jahre 1561. 10. Die Darstellung des Burgplatzes in Heinrich Wirrich's Beschreibung der Hochzeit und des Beilagers Erzherzogs Karl von Österreich mit Marie Herzogin in Baiern. Gedruckt zu Wien im Jahre 1571. 11. Nic. Joh. Vischer's Vogelperspectiv-Ansicht von Wien aus dem J. 1640. 12. Matthäus Vischer's Ansichten des Burgplatzes und der äussern Burg in seiner „Topografia Archiducatus Austriae inferioris modernae 1672". 13. Daniel Sutlinger's Vogelperspective von 1683, und 13. Folpertus ab Alen im Jahre 1686 zu Amsterdam herausgegebene Vogelperspectiv-Ansicht Wiens, aufgenommen von den Höhen hinter der Währingergasse. „All' diese Quellen nun" bemerkt Herr von Karajan „auf eine kluge Weise zu benützen, nichts in sie hineinzutragen, sondern aus jeder im Vergleiche mit dem andern, denn keine ist völlig gut, nur die sich gegenseitig deckenden Nachweise aufzugreifen, durch die oft verfehlte Zeichnung hindurch dennoch die Wahrheit zu erkennen, auf welche nur die scharf beobachtete Folge der Erscheinungen führen konnte, das war die Aufgabe des bauverständigen Zeichners, der die Überlieferungen der Bilder, Grund- und Aufrisse an die in Wirklichkeit bestehenden Reste zu halten, und diesen sicheren Weg zur Wahrheit unverrückt zu verfolgen hatte."

Bei diesen hier aufgeführten Plänen und Aufrissen scheint uns nothwendig, vor Allem in's Auge zu fassen, welche von denselben in die Zeit vor den grossen Umgestaltungen der Burg unter Kaiser Ferdinand I. fallen. Die grösseren baulichen Veränderungen an der Burg beginnen in den Jahren 1526 und 1527, und wurden sodann bis tief in das XVII. Jahrhundert fortgesetzt. Sie waren so bedeutend, dass sie, wie schon bemerkt, die innere und äussere Gestalt derselben vollständig verändert haben.

Genau genommen gehören daher der erwähnten Periode nur der Albertinische Plan und Meldeman's Rundansicht aus der ersten Türkenbelagerung an. Hirschvogel's und Wolmuet's Pläne, Hirschvogel's und Lautensack's Ansichten fallen schon in die Zeit der Umgestaltungen des Innern und Äussern der Burg, in der einzelne Theile derselben vollständig umgebaut wurden, so dass die Configuration der alten Burg nur im Allgemeinen mit Sicherheit erkannt werden kann.

Welche Anhaltspunkte bieten der Albertinische Plan der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts und die Meldeman'sche Rundansicht vom Jahre 1529? Der erstere hat seinen unbestreitbaren Werth darin, dass er der älteste nach geometrischen Massen angelegte Plan der Stadt Wien ist, mithin über die Lage, die Stellung und den Bestand mancher schon im XVI. Jahrhunderte nicht mehr vorhandenen Gebäude und über manche andere topographische Verhältnisse Aufschlüsse gibt. Dass aber auf diesem Plan nebst den Kirchen auch die Burg aufgezeichnet sind, geschah gewiss nicht zu dem Zwecke, um von den Gebäuden ein Bild ihres wirklichen Bestandes zu geben, sondern, wie dies auf zahlreichen anderen alten Plänen wahrgenommen werden kann, haben die vorkommenden Abbildungen keine andere Bedeutung, als zu kennzeichnen, dass an dieser oder jener Stelle eine Burg, eine Kirche, ein Thurm oder irgend ein anderes hervorragendes Gebäude stand. Wie die Burg und die Kirchen beschaffen waren, darum kümmerte sich der Zeichner des sogenannten Albertinischen Planes wenig, und wir vermögen daher auch nicht auf diese Abbildung der Burg irgend ein Gewicht zu legen. Wollte dies versucht werden, so würden sich manche Verlegenheiten für die Erklärung der wirklichen Gestalt der alten Burg ergeben. Verlässlicher in Bezug auf die Gestalt der Burg ist zwar das Bild auf der Meldeman'schen Rundansicht, aber doch hat sich auch hier der Zeichner nur die allgemeinen Umrisse der Burg gegenwärtig gehalten, da ja der Zweck der Rundansicht hauptsächlich jener war, von der Aufstellung des türkischen Heeres und den Vertheidigungsanstalten im Innern der Stadt ein getreues Bild zu geben; alle übrigen Einzelnheiten des Bildes, wie die Gebäude wurden als Nebensache behandelt. Von zahlreichen Unrichtigkeiten der Meldeman'schen Rundansicht in dieser Beziehung haben wir in unserer Einleitung bei der jüngst erfolgten Herausgabe des Planes gesprochen. Die Bedeutung, welche daher beiden Plänen zur Feststellung mancher Einzelnheiten, wie der Gestalt des Widmer Thores, der Gallerien an den Eckthürmen der Burg, der Gestalt der Fenster und der Bedachungen gegeben wurde, scheint uns nicht ganz gerechtfertigt zu sein. Vergleichen wir übrigens die Meldeman'sche Perspectivansicht mit der Gesammtansicht der Burg, wie sie H. Montoyer gezeichnet hat, so ist der Eindruck ein so verschiedener, wie zwischen einem alten Gebäude und einem modernen im gothischen Style gehaltenen Bauwerke. Ein Bild der Burg des XIV. Jahrhunderts kann aber diese Ansicht nicht im Entferntesten genannt werden, wenn man mit derselben noch andere Abbildungen von mittelalterlichen Burgen und Schlössern, wie sie beispielsweise bei Merian zu sehen sind, in Vergleich zieht.

Sind mithin die beiden hier angeführten Quellen sehr unsichere Grundlagen für eine eingehende bildliche Darstellung der alten Kaiserburg des XIV. Jahrhunderts, so sind die Schwierigkeiten keine geringeren bei Benützung der späteren Quellen aus den schon bekannten Gründen. Bei Adaptirungen, wie jene von Ferdinand I. vorgenommenen, wobei auf die bestehenden Zwischentracte neue Stockwerke aufgesetzt werden, und dies zudem in eine Epoche fällt, wo eine totale Umgestaltung des Baustyles vor sich gegangen, ist es natürlich, dass die Façaden in eine gewisse harmonische Verbindung

gebracht, und die Veränderungen zu Gunsten des Neubaues vorgenommen wurden. Bei einer solchen Sachlage bleibt es aber dann immer sehr gewagt, aus ganz flüchtigen Skizzen eines Baues, wie sie Hirschvogel's und Lautensack's Ansichten bieten, zu unterscheiden welche Formen der älteren und welche der späteren Epoche angehören. Im günstigsten Falle lässt sich nur sagen, dass dieser und jener Bautheil noch bestand, und bildlich darstellen, wie seine Umrisse beschaffen waren. Ein tieferes Eingehen auf bestimmte Einzelnheiten, wenn die alten Abbildungen nicht auf genauen architektonischen Aufnahmen beruhen, ist nach unserer Überzeugung nicht möglich. Dies zeigt sich am besten bei den uns vorliegenden reconstruirten Zeichnungen. Bald heisst es bei einem Thurme, dass er wiedergegeben wurde, wie man im Allgemeinen im XIV. Jahrhunderte Thürme erbaut hat, bald wieder bei einem Erker, oder einer Gallerie, oder einem Stiegenaufgange, wo sich Spuren ihres Bestandes zeigten, dass sie im Style jener Epoche erfunden wurden. Solche Hilfsmittel sind aber eine sehr unverlässliche Gewähr für die historisch-archäologische Genauigkeit eines Bauwerkes, und es lässt sich mit Hilfe derselben ein nur ganz allgemein gehaltenes Bild eines mittelalterlichen Burgbaues entwerfen; aber auf Grundlage derselben den Beweis zu führen, wie die Thürme, Erker, Fensterbildungen, Portale, Stiegenaufgänge und Giebelverzierungen der alten Kaiserburg in Wirklichkeit bestanden, scheint uns vom kunstarchäologischen Standpunkte aus nicht im Entferntesten gerechtfertigt zu sein. Und würde der historische Apparat des Herrn von Karajan bei seiner Beweisführung für das Vorhandensein einzelner Theile des Baues noch reicher sein, als er es in der That ist, so hat dieser keine Bedeutung für die Kunstformen, die unter den aus Chroniken und urkundlichen Quellen geschöpften Beweisstellen zu verstehen sind; diese lassen sich in solchen Fällen darnach nur annäherungsweise bestimmen; man kann die Vermuthung über ihr stylistisches Gepräge aussprechen, aber keineswegs sagen, dass „wenn einem Freunde und Kenner der Vergangenheit Wiens in einem seiner süssesten Träume die alte Burg der Vaterstadt vor die Seele träte, sie ihm beiläufig so erscheinen wurde, wie die hier veröffentlichten Blätter sie unseren Blicken darstellen", mag diese Behauptung für eine bestimmte, eng begrenzte Zeit, oder für den Zeitraum eines vollen Jahrhunderts gelten. Dies bleibt sich in der Hauptsache gleich.

Ich bedaure daher, aussprechen zu müssen, dass Abbildungen, wie sie auf den neun Tafeln dieser Publication geboten sind, in unseren Tagen, wo man sich mit dem Studium der mittelalterlichen Bauwerke so eingehend beschäftigt, unbefriedigt lassen. Wer gegenwärtig sich solch einer Aufgabe gewachsen fühlt, dem müssen nicht blos reiche technische, sondern auch gründliche wissenschaftliche Kenntnisse eigen sein, und dann kann selbst der Erfolg noch ein zweifelhafter sein, wie dies Statz und Reichensperger bei ihren „Mittelalterlichen Bauwerken nach Merian" erfahren haben.

K. W.

* Bereits im Jahre 1838 ertheilte König Albert von Sardinien dem Architekten Carlo Promis den Auftrag, die Alterthümer von Aosta und des Thales, so wie der beiden über den grossen und kleinen St. Bernhard führenden, von den Römern angelegten Heerstrassen zu vermessen, zu zeichnen und zu erläutern. Beinahe ein Vierteljahrhundert verfloss seit diesem Auftrage, bevor das Werk vollendet war und das endlich an's Tageslicht getreten ist, unter dem Titel: „Le Antichita di Aosta Augusta Praetoria Salassorum, misurate disegnate illustrate da Carlo Promis, Turino 1862, 208 p. et 14 tab." Aosta, in Folge der Constantinischen Ländereintheilung zu Gallien und im Mittelalter zum burgundischen Reich gehörig, ist das Mittelglied der Kette zwischen den italischen Städten mit romischen Monumenten und den transalpinischen wie Arles, Nimes, Orange, Trier, bemerkenswerth noch dadurch, dass seine Baudenkmale wie die Gesammtanlage einem und demselben Jahrhundert angehören, der Zeit, die der christlichen Aera kurz vorausging und ihr bald nachfolgte. Mauern, Thore und Thürme, Tempel, Theater und Ehrenpforten sind noch erhalten und gestalten mithin das Werk zu einer bedeutenden Forschung der classischen Alterthumskunde.

Bibliographie.

Annales archéologiques par Didron aîné XXII. Tome 6. Livraison. Paris, Libraire de Victor Didron 1862.

Sauvageot Cl. La porte des Martyrs à Notre dame de Paris. Clement de Ris: Les vielles peintures de Colmar. A. Hurel: La Vierge et les palmods du moyen-âge. Didron. L'Iconographie du Baptême. Cochet: Acoustique monumentale. Grueber: Peintures et sculptures de Wissembourg. Didron: Deux vitraux du Grand-Andely.

Carderara Valentin: Iconographie espagnole. Collection de portraits, statues, tombeaux et autres monuments inedits des rois, reines, capitaines, ecrivains et personages célèbres d'Espagne du XI. au XVII. siècle.

Fleury Edouard: Les manuscripts à miniatures de la bibliothèque de Laon.

Hübner Emil: Die antiken Bilderwerke in Madrid. Nebst einem Anhang, enthaltend die übrigen antiken Bildwerke in Spanien und Portugal. Mit 2 Tafeln. Berlin 1862.

Lind Karl Dr.: Über den Krummstab. Eine archäologische Skizze mit 16 Holzschnitten. Wien 1863. In Commission bei Prandel und Ewald.

Luchs Dr. H.: Bildende Künstler in Schlesien, nach Namen und Monogrammen. Erste Reihe. Breslau 1863.

Organ für christliche Kunst, herausgegeben und redigirt von Fr. Baudri. XIII. Jahrg. Cöln.

Rückblicke auf Cölns Kunstgeschichte. (Nr. 8, 9. 10.) — Dr. Kayser: Die Wandmalereien in der Nikolaikirche zu Soest. (Nr. 8 u. 9.) — Zur Charakteristik der modernen Architectur. (Nr. 8.) — Eine Inschrift auf einen Weihwasserbecken zu Orleans. (Nr. 8.) — Jungbecker: Die Wandmalereien in der Nikolaikirche zu Soest. (Nr. 9.) — E. Weyden: Neu entdeckte Wandmalereien zu St. Kunibert in Cöln. — Dr. Karl Proske. Nekrolog. (Nr. 9, 10.)

Prezezdiecki Alex. et Rastawiecki Édouard: Monuments du Moyen-âge et de la Renaissance, dans l'ancienne Pologne depuis les temps les plus reculé jusqu'à la fin du XVII. siècle. Troisième série. I—XII livr. Varsovie 1860—1862.

Aiguière et coupe en cristal de Roche du XVI. siècle. — Selle et Harnois du Grand-général Stanislas Jabłonowski. — Idole Slave connue sous le nom de Swiatowid. — Monumens de l'âge de Pierre et d'argile en Pologne. — Monumens de l'époque de bronze en Pologne. — Ancien bouclier Polonais. — Peintures polonaises en brocart. — Peintures des voûtes de la chapelle de la Sainte croix dans la cathedrale de Cracovie. — Livre des métiers de la ville de Cracovie. — Miniatures du Pontifical d'Érasme Ciolek évêque de Plock. — Le Maître-Autel de l'église de Notre dame à Cracovie.

Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst. Unter besonderer Mitwirkung v. R. v. Eitelberger, Jac. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht. Wien.

Die Restauration des St. Stephansdomes in Wien. (Nr. 1 u. 2.) — J. Falke: Der Styl im heutigen Kunstgewerbe. (Nr. 4.) — W. Lübke: Zur Charakteristik der nordischen Plastik. (Nr. 4.)

Zeitschrift des Architekten- und Ingenieur-Vereines für das Königreich Hannover. IX. Bd., 1. Heft. Hannover 1863.

Stock W.: Die Kirche zu Berne. (Mit 2 Tafeln.)

Aus der k. k Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Ost. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Ost. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Ost. W. an die Commissions-Buchhandlung Frandel & Ewald in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Unter Mitwirkung des Prof. Rud. v. Eitelberger und des Dr. Gustav Heider

redigirt von Karl Weiss.

№ 7. VIII. Jahrgang. Juli 1863.

Zur Geschichte Martin Schongauer's.

Von Karl Schnaase.

Unter allen deutschen Künstlern vor Albrecht Dürer gibt es kaum einen, den man höher stellen möchte, gewiss keinen, der einen so mächtigen, so weit ausgedehnten Einfluss auf die deutsche Kunst ausübte, als Martin Schongauer. Mehr als bei Andern wäre daher bei ihm eine genaue Kenntniss seiner Lebensverhältnisse, namentlich des Zeitraumes seiner Wirksamkeit wünschenswerth. Dennoch sind unsere Nachrichten höchst mangelhaft und selbst die wichtigsten Daten unter den Kunsthistorikern streitig. In der glücklichen Lage, neue Urkunden darüber beizubringen, befinde ich mich nun freilich nicht, habe auch in keinem Punkte eine völlig neue, noch von Niemand ausgesprochene Ansicht zu vertheidigen, welche aber doch von jedem der Schriftsteller, welche darüber gesprochen, in einem oder dem anderen Punkte ab, und jedenfalls wird es einer Revision der ganzen Frage behufs endlicher Entscheidung bedürfen.

Über seinen Namen sind wir endlich im Reinen. Er war bei seinen Zunftgenossen weniger unter seinem Familiennamen „Schongauer" als unter dem Beinamen „der hübsche Martin" bekannt, den er entweder wegen seines angenehmen Äussern, oder (was, obgleich unserm Sprachgebrauch entgegen, wahrscheinlicher ist) wegen seiner Geschicklichkeit erhalten hatte. Aus diesem Beinamen, oder durch Abkürzung seines unbequemen Familiennamens bildete sich dann bei den Gelehrten, und zwar vielleicht schon bei seinem Leben, jedenfalls sehr bald nach seinem Tode, bei Wimpheling und Scheurl, der Name Martin Schön, den die Lateinschreibenden in Martinus Bellus, die Franzosen in Beaumartin übersetzten, und den er in den meisten Schriften bis auf die neueste Zeit behielt.

Zweifelhaft und streitig ist dagegen die Chronologie seines Lebens, bei deren Prüfung wir jedoch nicht die natürliche Ordnung befolgen, sondern, wie es ja in der Geschichte oft nöthig ist, rückwärts gehen und mit dem Todesjahr anfangen müssen, da von der hiebei anzustellenden Untersuchung auch die andern Fragen mehr oder weniger berührt werden.

Über Schongauer's Todesjahr haben wir nämlich drei Zeugnisse, die aber nicht übereinstimmen, und daher auch drei verschiedene, noch jetzt vertheidigte Annahmen veranlasst haben. Einige, z. B. Harzen in Naumann's Archiv Bd. VI. S. 8, halten noch jetzt das Todesjahr 1488 fest, andere, namentlich E. Förster im D. K. Bl. 1852, S. 382, und neuerlich Passavant im Peintre graveur (1861) II, 103 entscheiden sich für 1499, während Waagen in seinem vor Kurzem erschienenen Handbuche der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862, I. S. 173, dieser Annahme widerspricht und dafür annimmt, dass Meister Martin zwischen 1490 und 1492 verstorben sein müsse. Ein Widerspruch zwischen so bedeutenden und meistens so genau übereinstimmenden Forschern genügt, um eine gründliche neue Untersuchung zu fordern.

Von jenen drei Zeugnissen ist das, welches die Jahrzahl 1499 angibt, am längsten bekannt. Wir besitzen nämlich in drei Exemplaren ein Porträt, welches auf der Tafel selbst die Inschrift Hipsch Martin Schongauer Maler nebst einem Wappenschilde (den halben Mond im weissen Felde) und einer Jahreszahl 1453 oder 1483 bezeichnet ist. Eines dieser Exemplare, vielleicht das Original, früher im v. Praun'schen Cabinete zu Nürnberg, jetzt in der Pinakothek zu München, Cab. VII. Nr. 146, hat nun auf der Rückseite einen aufgeklebten Zettel (Fæsimile bei Förster, a. a. O. im D. K. Bl.) mit folgenden, in Charakteren der damaligen Zeit geschriebenen und bis auf wenige Buchstaben völlig lesbaren Inschrift:

Maister Martin Schongauer Maler genant Hipsch Martin von wegen seiner Kunst, geborn zu Kolmar, aber von

seinen Öllermain Augsburger bur(ger) des geschleehtz von (längere undeutliche Schrift) v(ersto)rben zu Kolma(r) anno 1499 . . . 2te(n) . . . Hornung(s) Dem got genade. Ich sein jünger Hans . . rgkmair 1488.

Den Namen dieses Jüngers, dessen erste Buchstaben ziemlich verblichen sind, las man früher offenbar unrichtig: Leykman (Fiorillo II, 316), dann Largkmair, und glaubte nun in ihm einen bisher unbekannten Meister entdeckt zu haben, dem man sofort ein anderes Bild der Pinakothek (Cab. VIII, 170), eine Kreuzigung mit einem Monogramme und der Jahrzahl 1504, und demnächst auch im Belvedere zu Wien ein Flügelbild (Zimmer I, 96, 98) zuschrieb. Alles gewiss mit Unrecht. Das Wiener Bild gleicht dem Münchener von 1504 keineswegs, dieses eben so wenig der Malweise des Porträts. Das Kunstblatt von 1840 behauptet zwar S. 326 und der Katalog der Pinakothek noch heute, dass auf diesem Porträt sich Monogramm und Jahreszahl 1504 wiederholen, es ist mir aber trotz genauer Prüfung eben so wenig, wie früher E. Förster gelungen, dies zu entdecken, und überdies wird sich jeder bei näherer Prüfung des Zettels überzeugen, dass (wie ebenfalls Förster zuerst ausgesprochen hat) die noch erhaltenen Striche jener beiden ersten Buchstaben bei Vergleichung mit denen der übrigen Schrift nicht La, sondern Bu gelesen werden müssen. Hiernach würde also statt des unbekannten Largkmair der wohl bekannte Johann Burgkmair von Augsburg der Schreiber des Zettels sein. Allerdings haben wir nun kein anderes Zeugniss, dass dieser Schongauer's Schüler gewesen, aber unmöglich ist es nicht. Denn Burgkmair war nach seiner eigenen Angabe auf seinem Porträt im Belvedere (Zimmer I, 104) im Frühjahre 1472 geboren, konnte also 1488 sechzehnjähriger Schüler Martins sein, und dass seine Bilder keine Spuren dieses Verhältnisses zeigen (was Waagen im D. K. Bl. 1854, S. 186, zu entschiedenem Widerspruche bestimmt), erklärt sich leicht dadurch, dass die ältesten uns bekannten Bilder Burgkmair's von 1501 sind, wo er sich schon längst der einheimischen väterlichen Schule wieder mehr genähert haben konnte. Förster bringt Proben aus anderen eigenhändigen Schriften Burgkmair's bei, welche in der That mit der Schrift auf dem Zettel sehr übereinstimmen, und wenn auch solche Vergleichung bei Schriften jener Zeit keinen unumstösslichen Beweis gibt, so hat man doch andererseits keinen Grund, die Lesart: Burgkmair, da sie der Zettel selbst bestätigt, zu bezweifeln. Jedenfalls aber kommt es in Beziehung auf Schongauer gar nicht darauf an, ob der Name Burgkmair oder Largkmair lautet; es werden in Meister Martins Werkstatt noch manche uns unbekannt gebliebene Schüler gewesen sein, und da zu einem Betruge überall kein Grund ersichtlich ist, kann man dem Schreiber des Scheines vorläufig, und bis auf den Gegenbeweis Glauben beilegen.

Dies geschah denn auch lange Zeit, bis im Kunstblatte 1841, S. 59, wirklich die Begründung eines andern Datums nachgewiesen wurde. Der Stadtarchivar Hugot in Colmar hatte nämlich in einem, der dortigen Kirche St. Martin gehörigen, die Stiftungen von Jahresfeiern (Anniversarien) enthaltenden Buche, folgende Notiz entdeckt:

Martinus Schongauer, pictorum gloria, legavit 5 Sol. pro anniversario suo et addidit 1 S. 1 d. ad anniversarium paternum, a quo habuit minus anniversarium. Obiit in die purificationis Mariae anno MCCCCLXXXVIII.

Die Eintragung dieser Anniversarienstiftung des grossen Meisters in dem Buche war zwar, wie dasselbe ergab, nicht sogleich erfolgt; das Buch war vielmehr erst im Jahre 1507 durch Eintragung der älteren Aufzeichnungen angelegt und erst dann bis zum Jahre 1539 fortgesetzt. Unsere Notiz war also eine Copie, aber doch immer eine amtliche, welche als solche glaubhafter war als die Privatschrift jenes Zettels. Man nahm daher nun allgemein die Jahreszahl 1488 als die richtige an, bis im Jahre 1852 E. Förster in dem bereits angeführten Aufsatze dagegen auftrat und Gründe dafür anführte, dass die Zahl im Buche irrig und die des Zettels vorzuziehen sei.

In der That waren die Gründe für diese Ansicht schon damals sehr überzeugend. Man hatte bisher übersehen, dass der Todestag in beiden Urkunden übereinstimmt, der zweite Hornung, den der Schüler nennt, mit dem Tage der Reinigung Mariä identisch ist, und dass diese Übereinstimmung, da sie unmöglich auf einem Zufalle beruhen kann, schlagend sowohl die Echtheit jenes Zettels, als eine genaue Kenntniss des Sachverhältnisses bei seinem Urheber beweist. Die Verschiedenheit des Todesjahres kann daher nur auf einem Irrthum beruhen und ein solcher hat sich (obgleich man auf den ersten Blick leicht das Gegentheil annehmen möchte) viel eher in dem kirchlichen Buche einstellen können, als bei dem Urheber des Zettels. Dieser, der im Jahre 1488 Martins Schüler war, der sein Bildniss bewahrte, und noch 1499 im Andenken seines Meisters jene Notiz schrieb, der überdies den Todestag richtig erfuhr, konnte unmöglich so schlecht unterrichtet sein, dass er den Tod, wenn er während seines Lehrlingsverhältnisses, oder doch wenige Monate nach dem Aufhören desselben eingetreten war, eilf Jahre später setzte. Die Jahrzahl 1499 ist bei ihm in arabischen Ziffern sehr deutlich geschrieben, wobei ein Schreibfehler kaum denkbar ist. Das Kirchenbuch dagegen ist eine Copie, bei der sich also die Möglichkeit eines Irrthums verdoppelt, und enthält die Jahreszahl in lateinischen Buchstaben, wobei ein Übersehen oder Auslassen der in diesem Falle viermal wiederholten gleichen Zahlzeichen sehr leicht eintreten konnte. Dazu kommt, dass für den Zweck dieses Buches nur der Jahrestag, nicht das Jahr selbst nöthig war; die Anniversarien wurden am 2. Februar begangen, mochte

der Tod 1488 oder 1499 eingetreten sein. In den älteren Registern dieser Art pflegte man desshalb den Tag allein ohne Beifügung des Jahres zu notiren und es ist sehr wahrscheinlich, dass der Schreiber dieses Buches seine Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die Tage richtete, nur diese collationirte und die Jahreszahl nachlässig abschrieb. Dazu kam, dass in der Diöcese Basel, zu der Colmar gehörte, das Jahr (wie Passavant a. a. O. von dem Archivar Hugot erfuhr) damals noch mit Ostern, in der Diöcese Augsburg aber schon mit dem 1. Jänner anfing. Derselbe 2. Februar, der für Burgkmair in Augsburg in das Jahr 1499 fiel, gehörte also in Colmar noch zum Jahre 1498 so dass, sobald der Schreiber des Buches oder der der ihm vorliegenden Notiz nur eines von den vier X, welche die richtige Jahrzahl erforderte, ausliess oder übersah, die vorliegende Differenz mit dem Inhalte jenes Zettels entstand.

Zu diesen Gründen für einen Irrthum in der Jahreszahl des Kirchenbuches kam dann später noch ein anderer sehr gewichtiger. Herr Hugot entdeckte nämlich im Zinsbuche derselben Kirche, dass Martin Schongauer noch im Jahre 1490 als einen Zins bezahlend aufgeführt ist. (Die Stelle selbst haben Harzen und Passavant a. a. O. nach Hugot's Mittheilung abgedruckt.) Allerdings ist es richtig, dass in solchen Zinsbüchern zuweilen auch Verstorbene als Zahler aufgeführt sind, vielleicht weil ihre Erben noch nicht legitimirt waren und weil es bei Leistung einer Zahlung genügte, wenn sie notirt und dadurch die Verbindlichkeit getilgt war, gleichviel, wer die Zahlung geleistet hatte. Dies mag denn wohl Herrn Harzen bewogen haben, im Texte seines angeführten Aufsatzes das Todesjahr 1488 ohne weitere Gründe anzugeben, obgleich er in der Note die Zahlung des Zinses referirt. Allein wahrscheinlich ist diese leichtere Art der Buchführung nicht und die Vermuthung spricht daher dafür, dass Martin Schongauer noch 1490 gelebt habe. Daher hat denn auch Waagen in Folge dieser neuen Entdeckung das von ihm bisher vertheidigte Todesjahr 1488 aufgegeben und nimmt nun an, dass Schongauer zwischen den Jahren 1490 und 1492 gestorben sein müsse.

Dazu bestimmte ihn nämlich eine dritte, angeblich von Albrecht Dürer ausgehende Nachricht über Schongauer's Tod. Ein Dr. Christian Scheurl, Nürnberger von Geburt, und obgleich Professor zu Wittemberg, dennoch als Rechtsconsulent des Rathes in stetem Verkehr mit seiner Vaterstadt, dabei ein grosser Verehrer Dürer's, gab nämlich im Jahre 1515 zu Nürnberg eine lateinische Lobrede auf einen dortigen Geistlichen Anton Kress heraus, in welcher er, weil auch Kress Dürern sehr geschätzt habe, auf diesen übergeht und einen ihn betreffenden Irrthum in dem kurz vorher (1505) erschienenen und sehr geschätzten Epitome rerum germanicarum von Wimpheling zu berichtigen unternimmt. Wimpheling hatte nämlich in einer bei Fiorillo II, 280 abgedruckten Stelle Albrecht Dürer als einen Schüler Martin Schön's (wie er unsern Schongauer nennt) bezeichnet. Dies, so erzählt Scheurl nun in der von Förster und bei Passavant wörtlich abgedruckten Stelle weiter, habe ihn veranlasst, von Albrecht Dürer darüber Nachricht einzuziehen, der ihn schriftlich und später wiederholt mündlich versichert habe, dass sein Vater ihn, als er 13 Jahr alt gewesen, zu Martin in die Lehre schicken wollen, ihm auch dazu Briefe gegeben habe, dass Jener aber damals gestorben und er desshalb in Wohlgemuth's Werkstätte getreten sei. Im Jahre 1492 (so lässt er Dürer weiter erzählen) auf seiner Wanderung sei er von den Brüdern Martins, in Colmar von Caspar und Paul den Goldschmieden so wie von Ludwig dem Maler, und in Basel von Georg dem Goldschmid freundlich aufgenommen worden, Martin selbst aber habe er nicht gesehen, wie sehr er es gewünscht habe. Man hat häufig (noch neuerlich) diese angebliche Erzählung Dürer's als eine Mittheilung Pirckheimer's angeführt. Dies ist aber ein Irrthum, der dadurch entstanden ist, dass die Herausgeber von Pirckheimer's sämmtlichen Schriften, Frankfurt 1610, jene Lobrede des Dr. Scheurl mit abgedruckt haben. Die Persönlichkeit des Dr. Scheurl, die Genauigkeit seiner Erzählung, so wie der Umstand, dass diese in Dürer's Wohnort und noch 13 Jahre vor seinem Tode gedruckt und weder von ihm noch von einem seiner Freunde, etwa von Pirckheimer, berichtigt ist, dass auch Johann Neudörfer in seinen 1546 geschriebenen Nachrichten über Nürnberger Künstler sie benutzt und im Wesentlichen wiederholt hat, scheinen ihr einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit zu geben. Allein bei näherer Prüfung ergibt sie sich als sehr unzuverlässig. Der erste Theil der Erzählung ist nämlich offenbar unrichtig: das Jahr, wo Albrecht Dürer, 13 Jahre alt, in die Lehre gegeben wurde, war 1486, von wo an Martin Schongauer jedenfalls noch mehrere Jahre lebte. Dürer kann daher unmöglich gesagt oder geschrieben haben, dass Meister Martins Tod das Hinderniss gewesen, dass er nicht zu ihm, sondern zu Mich. Wohlgemuth gekommen sei; es muss dies ein Missverständniss unseres Berichterstatters sein. Ist ihm ein solches hier begegnet, so wird das eben so bei dem zweiten Theile geschehen sein. Dürer hat gewiss, indem er jene Annahme Wimpheling's über sein Schulverhältniss zu Schongauer berichtigte, sein Bedauern ausgesprochen, dass er denselben auch bei seinem Besuche in Colmar nicht angetroffen und ihn also niemals persönlich kennen gelernt habe. Aber wenn es wahr gewesen, dass dessen Tod schon sechs Jahre vorher seinen Eintritt in dessen Werkstätte verhindert hätte, so konnte er im Jahre 1492 nicht erwarten, ihn in Colmar zu sehen und würde also nicht erst bei dieser Gelegenheit den Tod als Hinderniss angegeben haben. Dürer hat daher jedenfalls nicht so sprechen können, wie Scheurl ihn

sprechen lässt, und es ist sehr denkbar, dass dieser hier eben so wie in dem ersten Satze den Tod als die Ursache suppeditirt, während vielleicht eine Reise die Ursache war, dass Dürer ihn nicht in Colmar traf. Scheurl hatte seine Anfrage jedenfalls nach dem Erscheinen des Wimpheling'schen Werkes im Jahre 1505, also nach dem Tode Schongauer's bei Dürer gemacht und wird dadurch diesen zu einer Klage über den Verlust des grossen Meisters veranlasst haben, welche Scheurl auf seine persönliche Beziehung zu demselben gedeutet und wunderlich genug mit beiden Gelegenheiten persönlichen Zusammentreffens in Verbindung gebracht hat.

Zu der inneren Unzuverlässigkeit dieser Mittheilung kommt dann aber noch ein anderer Umstand, der es mir unmöglich macht, derselben irgend einen Einfluss auf unsere Frage zu gestatten. Wir sahen oben, dass der Irrthum des Kirchenschreibers, durch den er aus 1499 (1498) in lateinischen Zeichen 1488 machte, sehr begreiflich war, da er nur die Auslassung eines einzigen der vier sich wiederholenden X voraussetzte. Nimmt man aber an, dass Schongauer 1490 bis 1492 gestorben (wie dies Dr. Waagen aus Scheurl's Erzählung schliesst), so wird es durchaus unbegreiflich, wie der Copist sich so irren konnte, dass er statt dessen CCCCLXXXVIII schrieb; er hätte zu dem Zwecke mehrere Buchstaben auslassen und andere zusetzen müssen.

Mit einem Worte, die Übereinstimmung der officiellen wenn auch in einem Punkte erwiesenermassen irrigen Notiz des Kirchenbuches mit der Privatschrift jenes Schülers, gibt der letzten eine solche Beweiskraft, dass schon ein sehr starker Gegenbeweis dazu gehörte, sie zu erschüttern, den uns eine innerlich unwahrscheinliche Erzählung aus dritter Hand nicht liefert. Das Jahr 1499 ist nach meiner Meinung so vollkommen erwiesen, wie man es von chronologischen Daten über Privatpersonen in einer so entfernten Zeit nur irgend erwarten kann.

Einen directen Beweis dafür, dass Martin nicht eher als 1499 gestorben sein könne, glaubte Herr E. Förster (Correspondenzbl. der Alterthumsvereine, 1856, S. 97) in einer Zeichnung des Museums zu Basel entdeckt zu haben, welche die Jahrzahl 1499 und, wie er meinte, Martins Monogramm enthalte. Er fügte indessen sogleich hinzu, dass er sich nur auf eine flüchtige Betrachtung in der Dämmerung stütze, und diese hat ihn wirklich getäuscht. Das angebliche Monogramm ist ein bedeutungsloser Schnörkel, und die Zeichnung (eine heil. Dorothea, nicht Katharina) erinnert durchaus nicht an Schongauer. Indessen bedarf es, wie schon gesagt, dieses Beweises nicht.

Als Martins Geburtsort wird man Colmar annehmen dürfen, obgleich viele andere Meinungen sich geltend gemacht haben. Besonders nahmen ihn die Städte Ulm und Augsburg in Anspruch, und noch jetzt entscheidet sich Harzen für Ulm, Passavant für Augsburg, während Waagen die Ansprüche beider Städte für gleichberechtigt und andern vorzuziehen erklärt. Allein die für Ulm von Weyermann (Neue Nachrichten von Gelehrten u. s. w. Ulm 1829) geltend gemachten Angaben sind nach den Untersuchungen von Prof. Hassler (Verhandlungen des Vereines für Ulm und Oberschwaben, 1855, S. 76) irrig; es findet sich in den städtischen Urkunden wohl ein Maler Martin, aber ohne Familiennamen, und kein anderer Maler mit dem Familiennamen Schongauer als ein Ludwig, der aber ausdrücklich als von Augsburg stammend bezeichnet ist und der muthmasslich Martins Bruder war. Daher erklärt denn auch Passavant, der früher (Kunstbl. 1846, S. 167, 1850, S. 227) sich für Ulm ausgesprochen hatte, diese Ansicht jetzt für unhaltbar (Peintre graveur II, 106 und 115), entscheidet sich dagegen nun für Augsburg, wo er unsern Meister sogar bis 1462 wohnen lässt. Allein der Grund, den er dafür anführt, dass nämlich in diesem Jahre das Gemälde des Hauptaltars in St. Martin zu Colmar einem viel geringeren Meister, Kaspar Isenmann, übertragen sei, was man bei der Anwesenheit des bedeutenden Künstlers nicht gethan haben würde, scheint mir (wie auch Waagen a. a. O. annimmt) sehr schwach und ich sehe nicht, wie man Burgkmair's bestimmte Angabe auf dem vielbesprochenen Zettel „geboren zu Colmar" beseitigen will. Da er sich in seiner Notiz als guter Augsburger Patriot bemüht, seiner Vaterstadt ein Anrecht an den grossen Meister, wenn auch nur durch mittelbare Abstammung, zu sichern, wird er das Zugeständniss der auswärtigen Geburt nicht ohne überzeugende Gründe ausgesprochen haben. Damit stimmen auch Wimpheling und Scheurl, also die ältesten und nächsten Zeugen überein und Sandrart's Angabe, dass er aus Calenbach stamme, ist augenscheinlich durch Verstümmlung der von Beiden gebrauchten lateinischen Form Columbariensis entstanden. Von Augsburg oder Ulm spricht aber keine ältere Nachricht.

Leider sind wir in Betreff seines Geburtsjahrs nicht so glücklich, einen sicheren Beweis zu haben; man schwankt sogar zwischen 1420 und 1445. Für diese spätere Geburtszeit entscheiden sich nach dem Vorgange von Bartsch noch jetzt Harzen und Waagen a. a. O. Der bekannte Sammler und Kunstkenner Heinecken besass nämlich nach seiner Angabe (Neueste Nachrichten I, 403) eine Handzeichnung mit der Inschrift: „Diess hot der Hübsch Martin gerissen im 1470 jar, da er ein junger Gesell war. Das habe ich Albrecht Dürer erfarn und Im zu Ern daher geschrieben im 1517 jar". Hiernach müsste wirklich Martin erst 1440 oder 1445 geboren sein. Allein die Zeichnung ist verloren und die Fragen, ob die Inschrift echt und ob Heinecken die Jahrzahl richtig gelesen, sind gar nicht mehr zu entscheiden, und endlich kann Dürer's so späte Aufzeichnung doch auch auf einem Irrthum beruhen.

Indessen scheint auch ein anderer Umstand für diese spätere Geburt zu sprechen. Aus dem Kirchenbuche erfahren wir, dass Martin Schongauer zu den Anniversarien seines Vaters eine Zulage gibt. Der Name desselben ist bei dieser Gelegenheit nicht genannt, da aber vor Martin kein anderer Schongauer als der im Jahre 1468 verstorbene Goldschmied Kaspar Sch. in diesem Buche eingetragen ist, so muss dieser sein Vater sein. Dies wird auch dadurch unterstützt, dass unter Martins Brüdern drei Goldschmiede waren, von denen einer ebenfalls den Vornamen Kaspar führt. Nun findet sich ferner in den Registern der Stadt Colmar, dass im Jahre 1445 ein Kaspar Schongauer das Bürgerrecht erlangt hat (Hugot bei Passavant im Kunstblatt 1846, S. 169) und wenn dies, wie ich glaube, Martins Vater war und Martin in Colmar geboren ist, so muss es auffallen, dass diese Geburt viele Jahre, bevor der Vater das Bürgerrecht erlangt hatte, erfolgt sein soll. Aber ein positiver Beweis liegt darin nicht, da Kaspar Schongauer wohl viele Jahre als verheiratheter Geselle gearbeitet haben kann, ehe es ihm gelang die Bedingungen zur Erlangung des Bürgerrechts zu erfüllen.

Diese Gründe für die spätere Geburtszeit sind daher unsicher, während für die früheren ein sehr positiver Beweis vorliegt. Auf jenem schon erwähnten Porträt, welches einen Mann von wenigstens 30 Jahren darstellt, findet sich nämlich unter Schongauer's Namen eine Jahreszahl, welche man bisher (Bartsch und der Katalog) 1483 las, die aber, was ebenfalls Förster zuerst wahrnahm und sich mir bei eigener Untersuchung bestätigte, gewiss 1453 heisst. Die vermeintliche Acht gleicht nämlich dem lateinischen S und der obere und untere Zug schliessen sich dem mittleren Striche nicht an. Dies ist aber eine in jener Zeit sehr häufig vorkommende Form der Fünf (vgl. die Schriftproben im Anzeiger f. K. d deutschen Vorzeit 1861, S. 117). Überdies hat Passavant in der Akademie zu Siena (Kunstbl. 1846, S. 167) und später auch in Colmar (Peintre graveur a. a. O.) Wiederholungen dieses Porträts mit derselben Inschrift entdeckt, auf denen die Jahreszahl 1453 unzweifelhaft ist. Das könnte allerdings (wie Harzen a. a. O. von dem Bilde in Siena behauptet) ein Irrthum der Copisten sein, allein es ist doch wahrscheinlicher, dass diese sehr viel näher stehenden Maler das Zahlzeichen des Originals richtig verstanden haben und jedenfalls kann für uns nur die Vergleichung mit gleichzeitigen Schriften entscheidend sein. Ich kann mich daher nur mit Passavant für eine frühe Geburt, etwa um 1423 entscheiden.

Seine Werke geben uns keinen genauen Anhalt zur Bestimmung seines Alters. Das berühmteste seiner Gemälde, die Madonna im Rosenhage in Colmar, hat zwar, wie erst neuerlich durch Herrn v. Rettberg entdeckt, auf der Rückseite die Jahreszahl 1473, aber keine Angabe über das damalige Alter des Malers. Alle seine anderen Werke, namentlich sämmtliche Kupferstiche, sind undatirt. Von einem seiner Blätter, dem Tode der Maria, haben wir zwar eine datirte Copie durch Wenzel von Olmütz (Passavant, P. gr. II, 132), aber erst mit der späten Jahreszahl 1481. Der grosse und hervorragende Ruf, den Martin als Kupferstecher erlangte, und sein Verhältniss zu andern bedeutenden Meistern, namentlich zu dem Meister von 1466, lassen vermuthen, dass er demselben vorausging und also etwa schon von 1460 an bekannt war, und der Umstand, dass die Kupferstecherei damals fast immer aus Goldschmiede-Werkstätten hervorging, machen es wahrscheinlich, dass er, der wenig Gemälde und viele Stiche hinterliess, zuerst das Handwerk des Vaters lernte und erst später zur Malerei überging, was ebenfalls die Annahme eines früheren Geburtsjahres rechtfertigen würde. Indessen sind das freilich nur Vermuthungen. Man nimmt gewöhnlich an, dass Martin Schüler des älteren Rogers von der Weyde gewesen, und wohl mit Recht, denn wenn auch die Äusserung des Lütticher Malers Lambert Lombard in seinem Briefe an Vasari vom Jahre 1565 (Gaye, Carteggio III. 177), dass Martin die Manier Roger's „seines Meisters" beibehalten habe, eben nur eine leicht hingeworfene ist, die nur auf Vermuthung beruhen wird, und eben so leicht unrichtig sein kann, wie die gleich darauf folgende, dass Albrecht Dürer der Schüler Martins gewesen, so machen es doch Martins Werke selbst sehr wahrscheinlich, dass er nicht blos in den Niederlanden gewesen, sondern unmittelbar bei Roger studirt habe. Allein auch dies gibt keinen Anhalt für die Bestimmung seines Lebensalters, da er bei Roger vom Jahre 1436, wo derselbe schon Stadtmaler in Brüssel wurde, bis zu seinem Tode 1464 gewesen sein kann. Die Angaben über andere Meister, bei denen ihn einige Schriftsteller arbeiten lassen (Fiorillo II, 315) sind offenbar ganz ungegründet.

Martin Schongauer erlangte schon bei seinem Leben einen Ruf, wie ihn vor ihm noch kein deutscher Künstler gehabt hatte. Selbst der Kirchenschreiber in der trockenen Notiz seines Buches nennt ihn: Pictorum gloria, und Wimpheling's Klage, dass seine Gemälde nach Italien, Spanien, Frankreich und England entführt seien, beweist wenigstens für das grosse Ansehen, in welchem er damals in Deutschland stand. Wäre er vierundfunfzigjährig gestorben, so würde wohl eher ein Bedauern über diesen frühen Tod laut geworden sein, so dass das Schweigen darüber auch auf ein langes Leben deutete, welches selbst bei der Annahme des Geburtsjahres 1420 und des Todes im Jahre 1499 zwar ein hohes, aber doch noch oft erreichtes gewesen sein würde.

Die mittelalterlichen Baudenkmale der Stadt Friesach in Kärnthen.

Von A. Essenwein.

(Schluss)

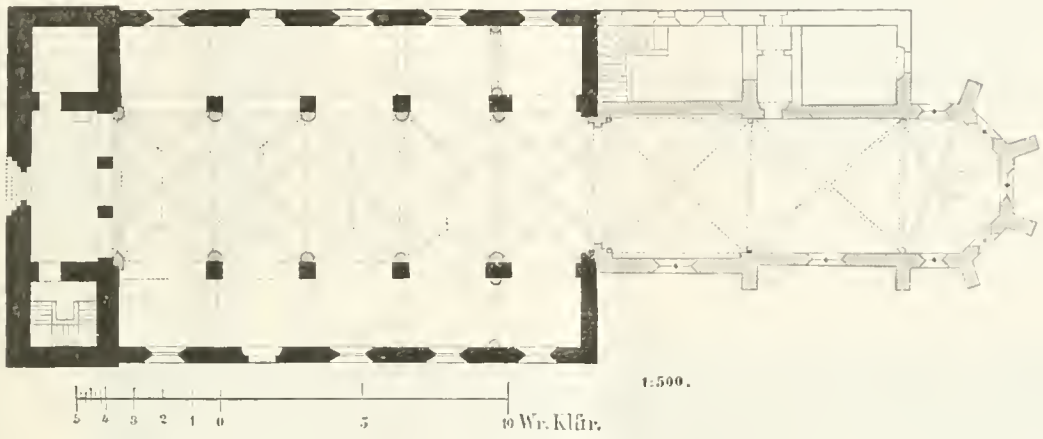
III.

Die kirchlichen Baudenkmale Friesachs sind keine glänzenden Werke von hohem Kunstwerth; sie haben einen einfachen Formenkreis und bescheidene Dimensionen. Sie zeigen uns die bürgerlich nüchterne Kehrseite der glänzenden Kirchenbaukunst; sie sind bescheidene Werke, wo der Meister den kleinen Bedürfnissen Form und Ausdruck verliehen hat. Derartige Werke sind nicht weniger werthvoll als die glänzenden Dome, sie ehren ihre Meister nicht weniger. Nur sollten sie eben nicht epochemachend sein und sind es auch nicht geworden; sie zeigen uns aber immerhin, dass die grossen Principien der mittelalterlichen Kunst eben so gut diese bescheidenen Aufgaben zu lösen bestimmt und fähig waren, als sie jene idealen Werke hervorriefen. In der That sind diese an und für sich bescheidenen Werke noch jetzt in ihrer Verstümmelung der Stolz der Kleinstädter und sind immerhin nicht blos der Erhaltung oder Sorgfalt werth, sondern auch dem Studium der Künstler zu empfehlen, die daraus einen neuen Beweis schöpfen mögen, dass auch die grösste Einfachheit, sobald sie zweckentsprechend ist, eine wirklich künstlerische Lösung bietet. Diese Werke sind ganz geeignet, von künstlerischen Übertreibungen zurückzuhalten und diejenigen zu belehren, die glauben, ohne complicirtes Formenwesen nichts ausrichten zu können. Es sind indessen Werke ohne besondere grosse Eigenthümlichkeiten, wie es deren Gottlob in allen Ländern viele gibt, obwohl man es kaum glauben sollte, wenn man all den Formenunsinn sieht, den heutige Architekten zu Tage fördern, wenn ihnen die Aufgabe gestellt ist, eine kleine bescheidene Kirche zu bauen. Es wäre uns daher fast die Versuchung nahe gelegen, trotz der Gewöhnlichkeit der Friesacher kirchlichen Bauten uns etwas eingehender mit denselben zu beschäftigen, wenn wir uns nicht sagen müssten, dass für die Belehrung desjenigen, der Augen hat zu sehen, überall solche Objecte genug vorhanden sind und auch schon genug für die Publication geschehen ist. Diejenigen, die das Alles nicht sehen, würden wir durch eine eingehende Behandlung dieser Gewöhnlichkeiten doch nicht belehren. Wir begnügen uns also mit kurzen Andeutungen und Hervorkehrung des eigentlich besonders Interessanten. Auch hiefür steht uns aber nicht der begeisterte Schwung zu Gebote, der eine andere Feder vor uns geleitet, die vor lauter Schwung und Entzücken über diese hohen Werke gar nicht zu einer ordentlichen Beschreibung gekommen ist.

Besondere historische Notizen über die einzelnen Bauwerke haben wir nicht mitzutheilen, indem alles darauf bezügliche in der ersten Abtheilung Platz fand.

Zuerst haben wir unsere Aufmerksamkeit der Pfarr- und Stiftskirche zuzuwenden, die auf dem Markte steht. Sie ist dem heiligen Bartholomäus geweiht. Über die Zeit ihrer Entstehung kennen wir keine urkundliche Nachricht. Sie besteht aus einem dreischiffigen Langhause, das aus der frühromanischen Periode herstammt, mit zwei Thürmen an der Westseite und einer Vorhalle zwischen denselben. Ostwärts schliesst sich ein einschiffiges gothisches Presbyterium an. Die Kirche ist vielfältig umgebaut, ausgebessert und restaurirt worden, so dass sie jetzt weder innerlich noch äusserlich einen nur annähernd befriedigenden Eindruck macht, nur sind die Hauptverhältnisse so glücklich, dass auch der gegenwärtige Zustand den imponirenden räumlichen Eindruck nicht ganz aufheben kann. Das Langhaus besteht, wie aus dem Grundrisse Fig. 15 zu ersehen ist, aus einem weiten Mittelschiff und zwei engeren Nebenschiffen, die durch zwei Reihen einfacher viereckiger romanischer Pfeiler getrennt sind. Die lichte Weite des Mittelschiffes beträgt 32 Fuss, die des gesammten Innern 68 Fuss, die Gesammtlänge des Mittelschiffes 117 Fuss. Die Pfeiler, welche die Schiffe trennen, haben quadratischen Grundriss und ihre Stärke beträgt nahezu 3 Fuss auf jeder Seite, das östlichste Pfeilerpaar ist oblong. Die Füsse der Pfeiler stecken im Boden, so dass davon nichts mehr sichtbar ist. Die Kämpfer haben ein einfach schräges Profil. Weite Rundbogen spannen sich von Pfeiler zu Pfeiler, einfach, ohne Gliederung. Das Verhältniss der Arcaden ist gegen andere romanische ein ungeheuer weites. Während sonst häufig die Pfeiler fast so stark und breit sind als die leichte Spannung der Arcaden weit ist, beträgt hier die lichte Weite zwischen dem nur 3 Fuss breiten Pfeiler ungefähr 17 Fuss und ist bei allen Pfeilern ziemlich gleich. Desshalb scheint es uns auch wahrscheinlich, dass ehemals alle drei Schiffe flache Holzdecken hatten. Jetzt sind in den Seitenschiffen Bogen nach der Umfassungswand gespannt und Kuppelgewölbe zwischen denselben eingesetzt. Die Fenster so wie zwei Thüren in den Umfassungswänden der Seitenschiffe sind modern. Die ursprüngliche Höhe des Mittelschiffes ist nicht mehr zu entscheiden, doch mag sie ungefähr die jetzige gewesen sein, also etwas über 40 Fuss, auch gehört ausser den Arcaden nichts der ältesten Periode an. In das XIII. Jahrhundert gehören die Fenster, welche ehemals das Mittelschiff beleuchteten, nämlich ein kleines Rundfenster über jedem Arcadenbogen

das hoch oben in der ungegliederten Mittelschiffmauer stand. Wahrscheinlich war nach Analogie mit der Dominikanerkirche ein einfacher Vierpass in jedem Fenster. Diese Fenster, obwohl sie einer jüngeren Periode angehören, waren doch unter der ursprünglichen flachen Decke. Im XV. Jahrhundert legte man im Mittelschiffe an jeden Pfeiler eine starke, aber durch die Gliederung sehr leicht ausschauende Vorlage von verschiedenster Form an und spannte ein Netzgewölbe über die Mittelschiffe (Fig. 16).



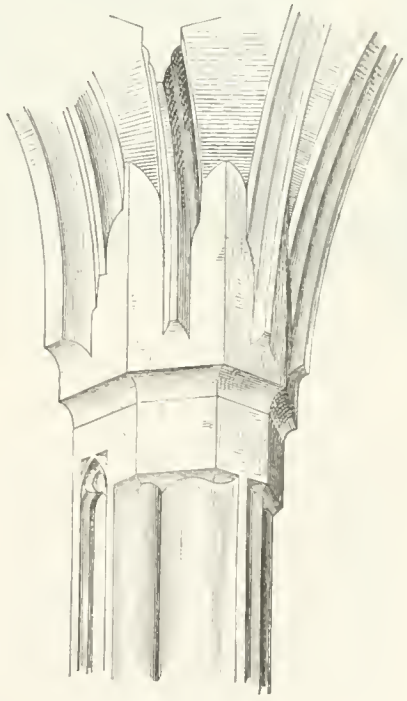
(Fig. 15.)

(Fig. 16.)

In dieser Gliederung zeigt sich eine phantastische Mannigfaltigkeit, überall aber der Gegensatz einer oberen schweren Endigung gegen die leichte Gliederung. Fig. 17 gibt das Profil des westlichsten, freistehenden Schiffpfeilers, worin das Verhältniss der angesetzten späthgothischen Gliederung zum romanischen Pfeiler zu ersehen ist. Fig. 18 gibt die obere Endigung und den Beginn des Gewölbes.

Es muss übrigens bemerkt werden, dass diese schwere Endigung, so unschön sie aussieht und so wenig sie eine annähernd constructive Form hat, doch nicht ohne constructive Bedeutung ist. Auch die Gliederung, welche an die Pfeiler und die Wand angesetzt wurde, bedurfte dieser Stärke, um ein gehöriges Widerlager gegen das Gewölbe

(Fig. 17.)



(Fig. 18.)

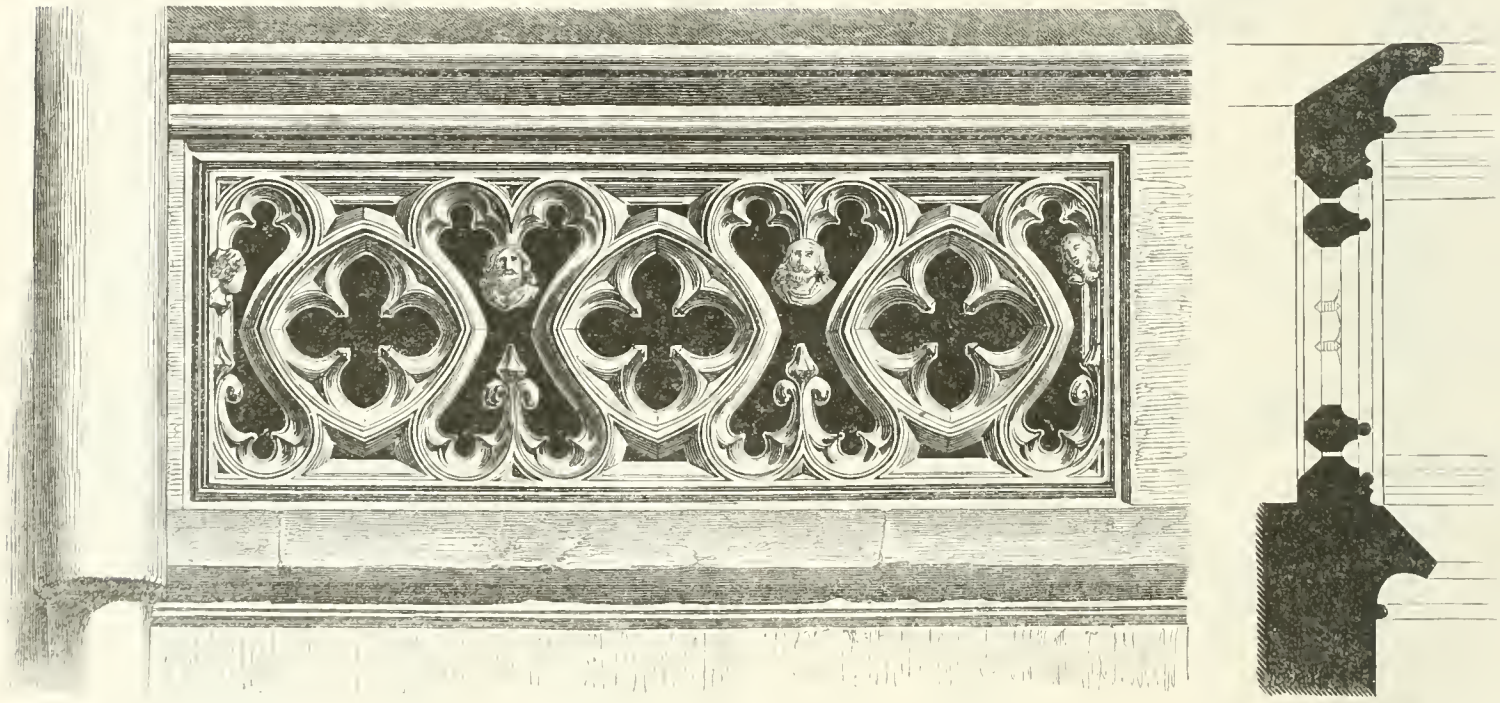
zu finden, das bei dem Mangel an Strebepfeilern der Seitenschiffe und der somit fehlenden Möglichkeit, durch Strebebogen den Gewölbeschub aufzufangen, ganz und gar durch die schwachen Mittelschiffpfeiler und die ihnen gegebenen Zulagen gehalten wird. Da ist nun eine Vorkragung am oberen Ende der Pfeiler, um dem Gewölbeschub entgegen

zu kommen, gar nicht überflüssig. Allerdings macht weder die spielende Form der Pfeilergliederung noch die der oberen Aufsätze dem Auge die eigentliche Bedeutung klar.

Dieser Umgestaltung des Mittelschiffes durch die Wölbung folgte noch eine weitere, anscheinend im vorigen Jahrhunderte. Man baute nämlich über die Seitenschiffe ein Empore, die durch niedrige und breite (in Fig. 15 nicht angedeutete) Öffnungen über den Arcaden ins Mittelschiff schaut. Dadurch erhielten die Seitenschiffe so viel Höhe, dass die Oberfenster des Mittelschiffes geschlossen und ein Dach über alle drei Schiffe gelegt werden musste. Diese Umgestaltung hat das Innere wie das Äussere so wesentlich beeinträchtigt, dass sich der ursprüngliche Eindruck nur ahnen lässt.

(Fig. 20). Barbarische Menschengestalten tragen einen Vorsprung, auf der Nordseite ist es eine männliche, auf der Südseite eine weibliche Gestalt.

Das Presbyterium ist höher als das Langhaus, es besteht aus zwei quadratischen Jochen, die mit einfachen Kreuzgewölben überdeckt sind, und einem Schlusse aus fünf Seiten des Achteckes. Hier haben wir in einfacher Form die reine, edle Frühgothik vom Beginne des XIV. Jahrhunderts. Die Dienste gehen, je ein einfaches Säulchen, nicht vom Boden auf, sondern beginnen erst in einiger Höhe auf Consolen, so dass man sieht, dass auf die Aufstellung von hölzernen Chorstühlen gerechnet war. Die Fenster sind schmal im Verhältniss zu der weiten Spannung der Gewölbe.



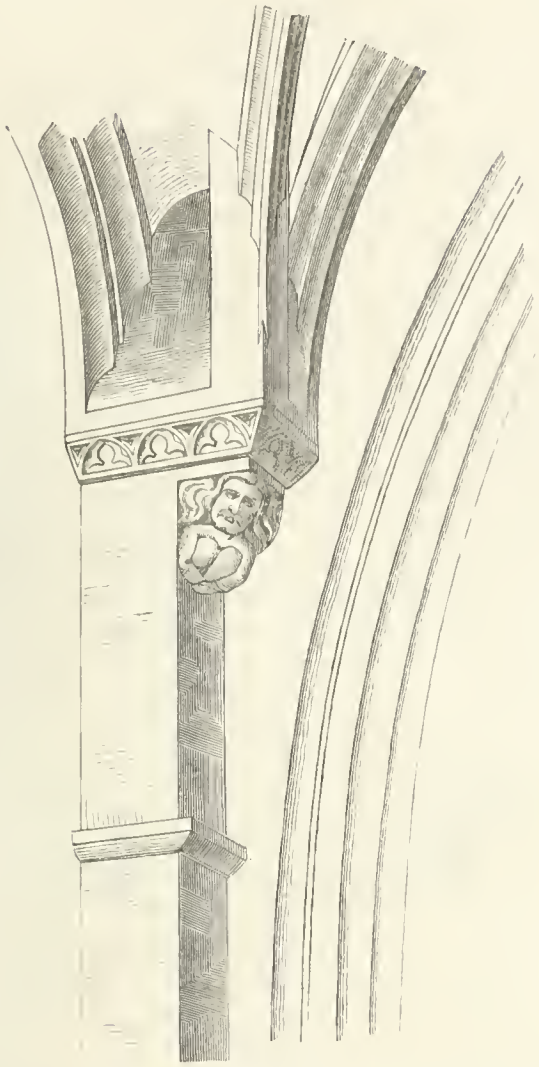
(Fig. 19.)

Die zwei Thürme der Westseite entsprechen den Seitenschiffen; im Mittelschiff ist eine Empore zwischen dieselben eingesetzt; die zwei Pfeiler derselben sind aus gleicher Zeit wie die Arcadenpfeiler des Schiffes, an dem nördlichen Wandpfeiler sind rohe Gestalten als Ornamentschmuck des Kämpfergesimses erhalten. Eine reiche, spätgothische Brüstung (Fig. 19) schliesst die Empore ab. Am östlichen Abschluss des Schiffes sind noch die Kämpfergesimse des ehemaligen Triumphbogens erhalten. Die jetzige Wölbung erforderte einen höheren Abschluss und so wurde die Pfeilergliederung noch ein Stück in die Höhe geführt und oben in einer den Gewölbeansätzen der übrigen Pfeiler entsprechenden Weise mit einem schweren Aufsatze beendigt, in den die Gewölbrippen einschneiden

Von alten Einrichtungsgegenständen, oder dem Schmucke der Kirche ist fast nichts mehr vorhanden. Ein Ungethüm von Hochaltar steht am Schlusse des Presbyteriums, hinter demselben ist an die Wand noch ein bis fast zum Fenster reichender gemauerter Untersatz für ein hinter dem ehemaligen Altare isolirt stehendes Retabulum angelehnt, das wahrscheinlich bestimmt war, in irgend einer Weise geschmückt, einen Reliquienschatz zu tragen, der über den Altar hervorragend, sichtbar sein sollte. Eine Nische in der Wand diente als Credenz. In zwei Fenstern des Chores sind sehr hübsche, dem XIV. Jahrhundert angehörige Reste von Glasmalerei zusammengestellt [1]). In dem

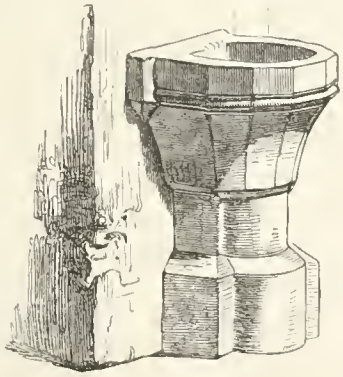
[1]) Wir verweisen hier auf die in Springer gegebenen Farbentafel in dem Werke: „Österreichs kirchliche Kunstdenkmale der Vorzeit."

einen Fenster sind Scenen aus dem Leben Christi, in dem zweiten kluge und thörichte Jungfrauen. Diese stammen



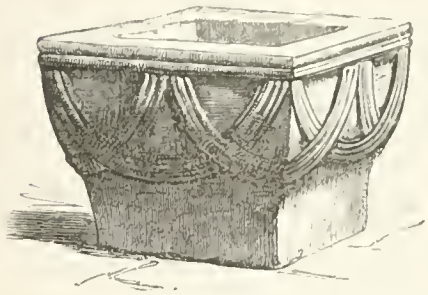
(Fig. 20.)

aus der Seminarkirche und einige dazu gehörige Theile befinden sich im Museum zu Klagenfurt. An einem Pfeiler



(Fig. 21.)

bei dem Eingange im südlichen Seitenschiffe steht ein Weihwasserstock aus dem XV. Jahrhundert (Fig. 21) [1]. Unter der Westempore steht ein altromanischer Taufstein (Fig. 22). Er ist viereckig, mit Bandverschlingungen



(Fig. 22.)

geziert, der gemauerte Untersatz ist modern. Ausserdem sind noch eine Anzahl Grabdenkmale von Interesse, von denen einige noch dem XIII. Jahrhundert, die schönsten aber dem XV. und XVI. Jahrhundert angehören. Besonders fällt im nördlichen Seitenschiffe unweit des Einganges ein Stein auf, der senkrecht in die Wand eingemauert ist, und dem Propst Andreas Khettner angehört [1], eine ausdrucksvolle Figur in Kanonikertracht mit dem Kelche, die rechte segnend, unterm Haupte ein Polster. Nach der Inschrift war er Stifter eines Altars und starb 1501; nächst diesem ist der Stein des Propstes und Erzpriesters Coloman Brunnmeister zu nennen.

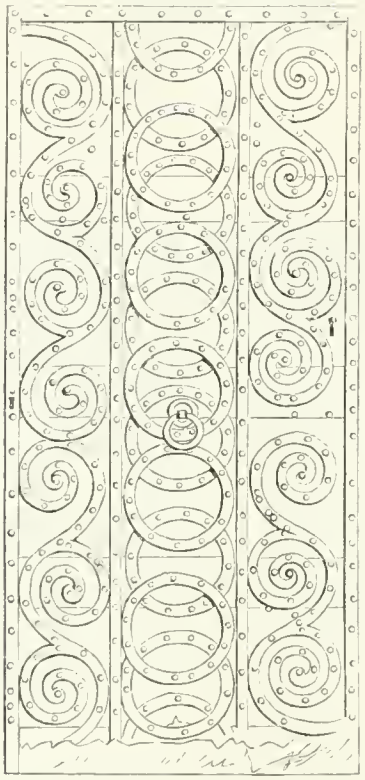
Das Äussere der Kirche bietet fast nichts interessantes. Die ehemals schönen romanischen Thürme steigen vierseitig in mehreren Stockwerken auf, in jedem durch eine Reihe gekuppelter, auf Säulen gestützter Fenster durchbrochen, unten sind die Fenster zweifach, oben dreifach. Beide Thürme sind jedoch sehr stark modernisirt. Zwischen denselben ist noch das alte Portal, das jetzt tief im Boden steckt, trotzdem auch der innere Fussboden bedeutend erhöht ist; es hat eine in mehreren kantigen Absätzen sich einwärts zusammenziehende Gliederung. Die Thüre selbst ist mit Eisenblech überzogen und durch einen reichen Überzug von Kreisverschlingungen als Beschlag gehoben, auf die wir später noch einmal zurückkommen müssen.

Der Friedhof, noch vor nicht langer Zeit benützt, umgibt die Kirche, und auf der Nordseite derselben stand noch vor wenigen Jahrzehenten eine Rotunda, die zu den ältesten und bezeichnendsten der vielen in Österreich noch vorhandenen Karner gehörte. Hier konnte nie über ihre Bestimmung ein Zweifel sein, sie hatte unten das Ossarium und war dem heil. Michael geweiht. Sie hatte einen Durchmesser von circa 40 Fuss, war mit Halbsäulen und Bogenfriesen geziert. Im Jahre 1845 wurde sie wegen einer Strassenregulirung abgetragen, trotzdem der damalige Propst Hohenauer auf jede Weise dagegen protestirte. Es gelang ihm nur, das Portal zu retten und in seinen Garten zu übertragen, wo es wieder aufgestellt ist. Es ist ein

[1] Die Fig. 21 und 22 sind dem oben genannten Werke entlehnt.

[1] Bei Hohenauer steht Littauer, in den kirchlichen Kunstdenkmalen lihettner; die mittelalterlichen Buchstaben scheinen dem Verfasser nicht sehr geläufig gewesen zu sein, daher der Irrthum.

hübsches Exemplar jener viel bekannten romanischen Portale mit einigen Absätzen in der Umfangsgliederung, in denen Säulen stehen und mit darüber gespannten Wulsten. Das halbrunde Tympanon zeigt in einfacher, strenger und starrer Stylisirung das Brustbild des auferstehenden Erlösers, eine gewiss bezeichnende Darstellung auf dem Eingange einer Gruftcapelle. Die ebenfalls noch erhaltene Thüre ist jener des Westportals der Pfarrkirche ähnlich, nur etwas reicher (Fig. 23). Die Thüre ist hier durch

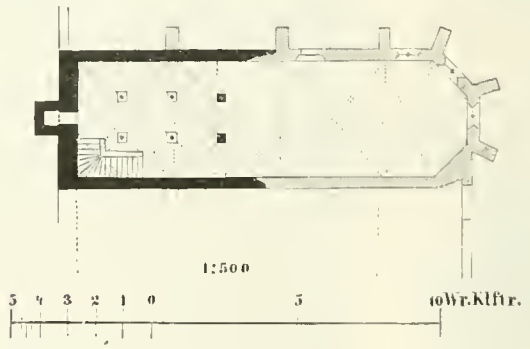


(Fig. 23.)

flache, eiserne Schienen in drei schmale, senkrechte Felder getheilt. Über die beiden äusseren ziehen sich ornamental geschlungene, flache Eisenschienen, im Mittelfeld bilden sie verschlungene Kreise, dabei ist zu beobachten, dass diese Eisenschienen sehr dünn sind, im Mittelfeld liegt immer wechselnd ein Kreis, oben einer, unten so, dass sie nicht schief aufgelegt sind, noch sich eigentlich durchschlingen. Eine grosse Zahl regelmässig gestellter Nieten mit flachrunden Köpfen befestigen diese Eisenschienen auf der Unterlage und vollenden die Zeichnung, der sie ein wenig Leben geben. Derartige Thüren kommen in Friesach und Umgebung mehrfach vor, ausser der schon genannten einfachen an der Stiftskirche ist uns noch eine an der Kirche zu Grafendorf (nächst Friesach) bekannt, die auch Springer abgebildet hat; sie ist rundbogig und in der Anlage der vorstehenden ganz ähnlich, nur ist das mittlere Feld auch rund geschlossen und das Seitenornament zieht sich rund um das mittlere herum.

Die Zeitbestimmung dieser Thüren betreffend, so bieten sie keine auffallenden Kennzeichen, der erste Blick lässt sie romanisch erscheinen, doch ist für ein geübtes Auge die Technik derselben zu trocken und das Eisen der Schienen zu mager und dünn, so dass uns die Überzeugung geworden ist, dass diese Thüren schon diesseits des Mittelalters stehen und verspätete, in die weiche Renaissanceform hinübergezogene Ableger jener gothischen Thüren sind, wo ein sich kreuzendes Netz von Eisenschienen über einen öfter durchbrochenen Blechüberzug der hölzernen Thürflügel gelegt ist. Wir können darin aber keineswegs die älteren Ausgangspunkte für jene Thürflügel finden. Wir müssen hier darauf aufmerksam machen, dass die Frühzeit des Mittelalters es nicht wohl umgangen haben würde, den Klopfer, das Schlüsselschild herauszuheben, und wohl auch jene vielfachen Verschlingungen auf der Fläche in irgend einer Weise mit den Angelbändern zu vereinigen. Andererseits aber lässt die in der Gegend in ausgedehntem Massstabe betriebene Eisenindustrie eine der mittelalterlichen sich nähernde Technik auch noch in späterer Zeit recht wohl annehmen.

Eine zweite, im Innern der Stadt erhaltene Kirche ist die kleine einschiffige Seminarkirche zum Heil. Blut (Fig. 24). Sie ist eigentlich nur eine Capelle, besteht aus



(Fig. 24.)

drei quadratischen gothischen Kreuzgewölben und einem einfachen Achteckschluss; die innere Länge beträgt 82, die lichte Weite 24 Fuss. Die gothische Architectur ist sehr einfach gehalten und bietet gar nichts Bemerkenswerthes, dagegen ist eine auf romanische Säulen, mit Würfelcapitälen eingebaute Empore interessant, die fast die Hälfte der Kirche einnimmt. Die Säulen und ihre Capitäle haben die Form des reinsten Romanismus und entsprechen somit dem XII. Jahrhundert. Bei der Kirche sind noch Ruinen eines ehemaligen Klostergebäudes zu sehen, endlich unmittelbar an die Kirche anstossend Bruchstücke eines Kreuzganges und gleichlaufend mit ihrer Westseite eine Reihe kleiner, rundbogig geschlossener Fenster, ehemals im oberen Stockwerke gelegen, die einem Dormitorium zu entsprechen scheinen. An die Westfronte ist ein kleines Thürmchen, vom Boden aufgehend, angelehnt. Die Kirchenfaçade nebst dem Kloster stossen fast unmittelbar an die oben erwähnte Gebirgszunge an, die mit in die Stadtbefestigung hineingezogen ist und

zwar dicht an die senkrechte Felswand, so dass man glauben sollte, der Felsen sei künstlich weggeschafft worden, um diesem bescheidenen kleinen Klösterlein Platz zu machen.

Wenn man auch noch so geneigt ist, das Forthestehen des Romanismus tief in das XIII. Jahrhundert herein anzunehmen, so ist doch nicht zu übersehen, dass es sich dann stets um Formen handelt, die eine gewisse Freiheit hatten, die selbst, wenn sie roh sind, Anklänge an den Übergangsstyl zeigen, oder doch etwas Verbrauchtes schablonenmässiges zeigen. Solche charakteristische reine Formen, wie sie die Würfelcapitäle der Empore zeigen, können keiner anderen Zeit zugewiesen werden als dem XII. Jahrhundert. Und doch liegen die sichersten historischen Nachweise vor, dass dieses ganze Kirchlein im XIII. Jahrhundert seine erste Gründung erhalten haben soll. Dies Kloster, „im Sack" genannt von seiner Lage, soll nämlich dasjenige sein, welches der heil. Hyacinth, ein Krakauer, Schüler des heil. Dominicus, auf seiner Reise von Rom nach Krakau gegründet hat. Es soll dies das erste Dominikanerkloster Deutschlands gewesen und schon ein Jahr nach der 1216 erfolgten Gründung des Ordens, nämlich 1217 mit Genehmigung des Erzbischofs Eberhard II. vom heil. Hyacinth errichtet worden sein. Der Heilige hatte seine Brüder Ceslaus, Heinrich und Herman bei sich und hielt sich damals ein halbes Jahr in Friesach auf, bis er weiter reiste. Roderich und Helgar von Hohenstein unterstützten vorzugsweise die Gründung und zogen sich in das Kloster zurück, dessen erster Prior Roderich war. Die sich mehrende Zahl der Mönche führte 1251 die Gründung des neuen Klosters herbei und so wurde das kleine 1258 von den Cistercienserinnonnen aus Gereuth bei Neumarkt um 150 Mark Silber käuflich übernommen. Sie waren dort schon seit 1073 ansässig gewesen und waren einige Zeit vor dem Ankaufe nach Friesach übersiedelt. In deren Besitze blieb das Kloster bis zum Aussterben der Nonnen im Jahre 1606, wo die letzte Äbtissin das Zeitliche segnete.

Da das Stift St. Bartholomäus zu dieser Zeit in grosse Dürftigkeit gerathen war, so wurden ihm die Einkünfte des Klosters mit der Verpflichtung zugewiesen, ein Seminar für 8 Alumnen zu errichten. Allein Kloster und Kirche war so baufällig, dass Erzbischof Paris von Lodron 1627 die Kirche restaurirte, das Seminar aufhob und dem Stifte St. Bartholomäus die Verpflichtung auferlegte, die Alumnen in Klagenfurt unterzubringen. Nach dem Brande von 1683 wurde die Kirche 1684 durch Propst Stickelberger abermals restaurirt.

Wenn auch die nicht mehr vorhandenen Klostergebäude einem Baue des XIII. Jahrhunderts angehört haben können, so stimmen doch die Formen der Kirche nicht mit den historischen Nachrichten überein. Sie gehören dem XII. und XIV. Jahrhundert an, auch erscheint es uns fraglich, dass man 1217 so schnell ein vollständiges Kloster nebst Kirche gebaut habe, um es 1251 schon wieder zu verlassen. Die Kirche war im XIV. Jahrhunderte reich mit Glasmalereien ausgestattet und die in das eine Fenster der Pfarrkirche übertragenen klugen und thörichten Jungfrauen stammen aus diesem Kirchlein, noch sind einige wenige Reste geblieben, darunter (nach Hohenauer) das Rosenberg'sche Wappen.

Bei dieser Kirche ist eines Wunders Erwähnung zu thun, das auch sonst an einigen andern Orten erzählt wird und das am Pfingstsonntag 1230 vorgefallen sein soll. Es nahm nämlich während der Messe der benedicirte Wein sichtbare Blutsgestalt an und floss aus dem Kelche über. An 200 Personen sollen anwesend gewesen sein, darunter der

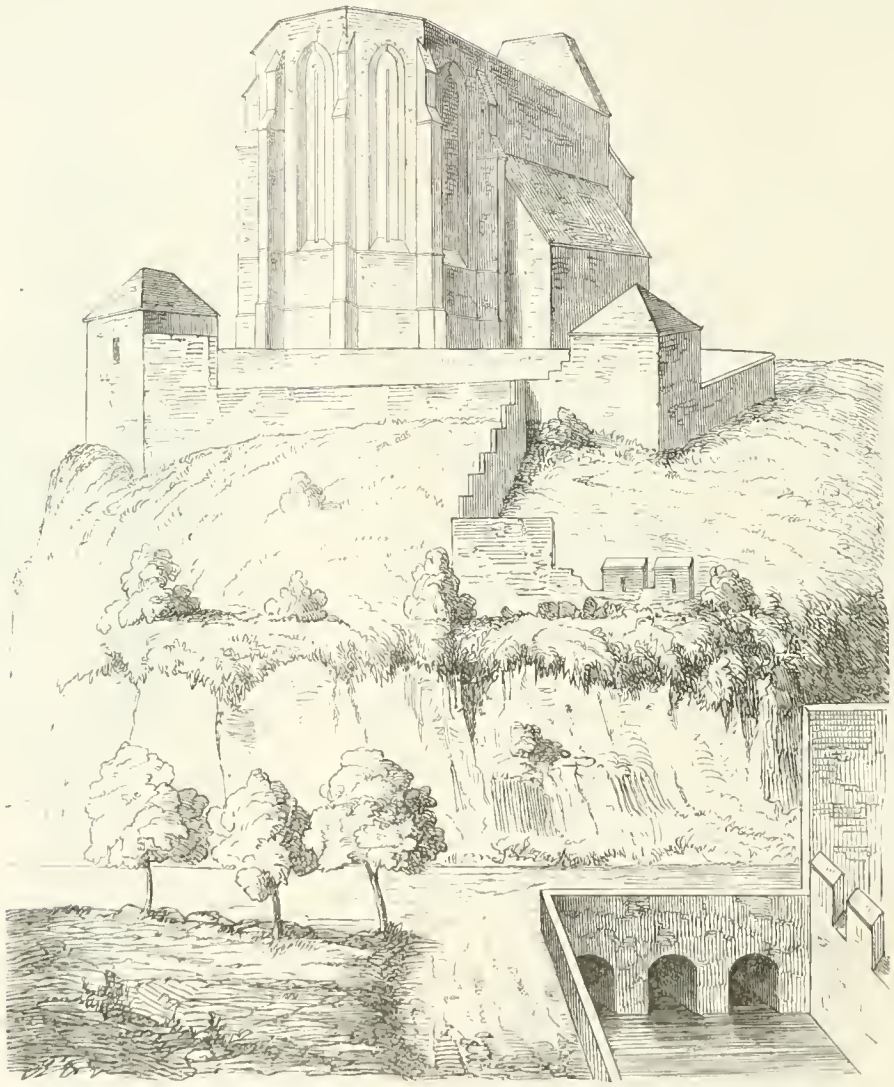
(Fig. 25.)

Propst von St. Bartholomäus, mehrere deutsche Ordensritter und viele angesehene Bürger. Das heil. Blut, das der

Kirche den Namen gab, wurde aufgefangen und befindet sich jetzt in einem hübschen Reliquiar des XIV. Jahrhunderts in dem ehemaligen Sacramentshäuschen aufbewahrt.

Das Reliquiar besteht aus einem Fusse nebst Stiel und Knauf, mit 6 vorspringenden kantigen Pasten, ähnlich einem Kelche, jedoch dünner. Oben trägt der Stiel einen Krystallcylinder in Metallfassung, dessen Deckel eine krystallene Halbkugel bildet, auf der ein Knauf mit einem neuen Kreuze steht (Fig. 25). Auf dem Altare stehen zwei sauber vergoldeten Rüstung mit einem breiten Philistergesichte.

In der Stadt steht noch die Ruine der Virgiliuskirche auf dem Virgiliusberge. Wie bei der Pfarrkirche des heil. Bartholomäus befand sich auch in Verbindung mit dieser Kirche ein Collegiatstift unter einem Propste. Der heilige Virgilius war 1232 unter Erzbischof Eberhard II. von Salzburg unter die Zahl der Heiligen aufgenommen worden. Zu jener Zeit existirte aber in Friesach bereits die Propstei



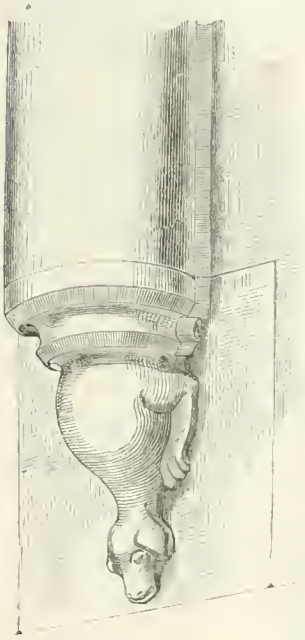
(Fig. 26.)

hübsche (von Springer Taf. X abgebildete) polychromirte Holzfiguren, die noch sehr gut erhalten sind und zu den beachtenswerthesten Exemplaren dieses viel vertretenen Gegenstandes gehören. Die eine ist ein heil. Bartholomäus, die andere eine heil. Katharina. Unter letzterer ist der Kopf eines liegenden Königs sichtbar, auf dem sie steht. Beide Figuren dürften der Mitte des XV. Jahrhunderts angehören. Auf einem Seitenaltar steht ein heil. Florian, der dem XVI. Jahrhundert angehört, in einer

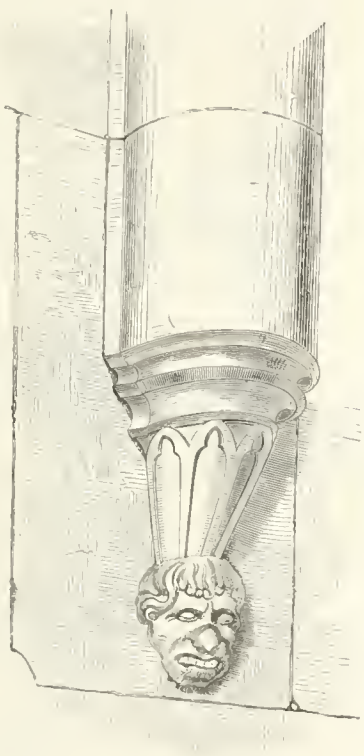
St. Virgilius, die nach einer urkundlichen Nachricht von genanntem Erzbischofe schon 1219 zugleich mit den Propsteien zu Völkermarkt und Garnitz gestiftet worden war. Schon 1230, bei Gelegenheit des Wunders in der heil. Blutkirche wird erwähnt, dass der Propst vom Virgiliusberge das heil. Blut bei der zu Ehren desselben gehaltenen Procession getragen habe. Das Stift war nie bedeutend, öfter in drückender Armuth und wurde desshalb 1608 mit dem Bartholomäusstifte vereinigt und nur der Titel eines

Propstes von Virgilinsberg wird noch bis heute von einem Priester der Diöcese geführt.

Die Merian'sche Ansicht zeigt noch die Stiftsgebäude nebst der Kirche innerhalb der Befestigung, im Jahr 1754 wurde aber nach einem Brande nur noch das Dach des Presbyteriums erneuert. 1786 wurde die Kirche entweiht und nach dem Brande von 1816 ging sie völlig zu Grunde, so dass jetzt nur noch die Ruinen des Presbyteriums stehen (Fig. 26), das aus dem XIV. Jahrhundert zu stammen scheint und mit den übrigen Kirchen Friesach's die Einfachheit im Allgemeinen theilt. Die Dienste im Innern gehen nicht vom Boden aus, sondern sind auf Consolen aufgesetzt, von denen einige hübsche Motive zeigen, so dass wir in Fig. 27 und 28 zwei davon abgebildet haben.



(Fig. 27.)



(Fig. 28.)

Die Capitäle der Dienste sind hübsch profilirt, ringförmig, ohne Laubornamente.

Von den Kirchen ausserhalb der Stadt ist zunächst die St. Peterskirche oben auf dem Petersberge zu nennen, ein einfaches, jedoch ziemlich erhaltenes romanisches Kirchlein. Seine Stellung ist auf den Ansichten Taf. VI und VII, so wie aus dem Grundriss der Burg (Fig. 5) zu ersehen. Daraus geht zugleich hervor, dass es nicht einen directen Theil der Burg bildete, sondern nur von den Vormauern derselben mit umschlossen war. Es gilt als eine der ältesten Kirchen Kärnthens. Im Jahre 1115 erhielt der Bischof Hildebold von Gurk als Tausch für diese Kirche die Kirche S. Lorenz auf dem Berge oberhalb Micheldorf. Bis Ende des XVI. Jahrhunderts bildete die Kirche eine eigene Pfarre. Wie der Grundriss Fig. 5 ersehen lässt, besteht sie aus einem ungefähr quadratischen Schiffe, das eine Holzdecke hatte, die jetzt gerohrt und verputzt ist, daran schliesst sich ein kleines gewölbtes Quadrat als Presbiterium an und ist mit einer Apside geschlossen. Im Westen schliesst sich eine neuere styllose Vorhalle an. Die Fenster sind einfach halbrund, mit schräger Leibung. Von Gliederung ist gar nichts zu sehen. Als Zeitstellung kann der Kirche, der jede bezeichnende Einzelgliederung fehlt, annäherungsweise das XII. Jahrhundert zugewiesen werden, ohne jedoch desshalb die Möglichkeit eines höheren Alters auszuschliessen, wie auch der gegenwärtige Bau bis ins XIII. Jahrhundert herabgesetzt werden kann. Von einigem Interesse ist in dieser Kirche eine kleine Kanzelbrüstung aus weichem Holze im Renaissancestyl und ein Bild vom Jahre 1525 auf einem Seitenaltare, das für Albrecht Dürer's Werk gilt, ohne jedoch durch seinen Kunstwerth diesem Namen sehr viel Ehre zu machen. Es stellt die Verwandtschaft des Herrn dar und zeigt eine etwas gezwungene Familiengruppe mit vielen Kindern. Durch einen geöffneten Bogen im Hintergrunde, an dessen Brüstung zwei Engelchen Laute und Harfe spielen, sieht man in einem grossen, kreisförmigen Nimbus Gott Vater mit der Krone und den Reichsapfel als Brustbild und von ihm ausgehend den heil. Geist. Die Personen theilen sich in vier Gruppen. Die hinteren zwei Gruppen zeigen die heil. Jungfrau mit dem Kinde, und den heil. Joseph, und die heil. Anna, welche den Anschein hat, als wollte sie das Christkind vom Schosse der heil. Jungfrau nehmen, hinter derselben ihre drei Männer Joachim, Kleophas und Salome. Die Gruppe links im Vordergrunde zeigt Maria Kleophas mit ihrem Manne Alpheus und vier Kindern Jacobus minor, Joseph, Symon, Juda, die Gruppe rechts Maria Salome, mit ihrem Manne Zebedeus und zwei Kindern Jacobus maior und Johannes. Die Kinder spielen mit Obst; einige Blumentöpfe, Vögel und eine Obstschüssel bilden eine naive Staffage zu diesem Familienstücke. Die Jahreszahl 1525 steht vorn auf dem Boden zu Füssen der Maria Salome. Das Bild ist dadurch, dass die Namen auf den Nimben beigesetzt sind, ein interessantes Seitenstück zu dem Altare des Mich. Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau, wo ein erläuternde Inschrift sagt [1]):

Anna solet dici tres concepisse Marias
Quas genuere Viri Joachim, Kleophas, Salomoque
Has duxere Viri Joseph, Alpheus, Zebedaeus
Prima parit Christum, Jacobum secunda minorem,
Et Joseph justum peperit cum Symone Judam
Tertia majorem Jacobum fratremque Johannem.

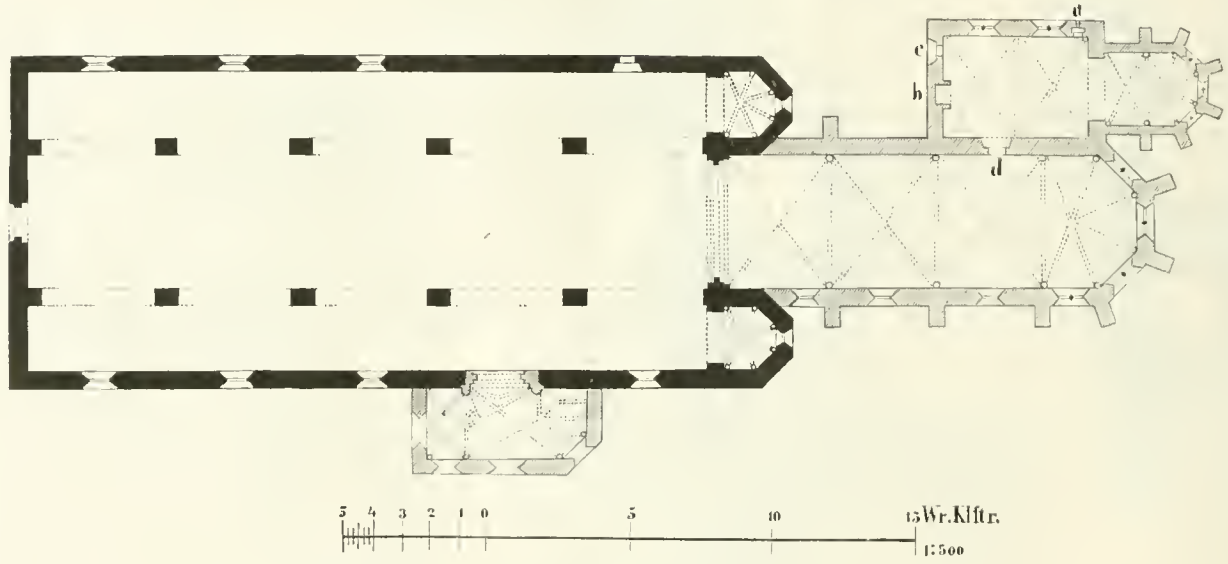
Noch befinden sich in der St. Peterskirche drei mittelalterliche Messgewänder. Das eine hat auf gelblichweissem Grunde, der durch einen Seidenstoff mit sehr schönen Granatapfelmustern hergestellt ist, einen grossen

[1]) Siehe Otte's Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters (3. Aufl.) S. 317.

Christus am Kreuze, der aus weissem (wahrscheinlich ehemals fleischfarbenem) Seidenstoff aufgenäht und etwas wattirt ist, ohne jedoch desshalb vollkommen rund und plastisch zu sein. Das Kreuz ist als natürlicher Baumstamm mit vielen Ästen gebildet, zu Füssen des Kreuzes ein Todtenkopf. Obwohl das Ganze etwas roh, so ist doch die Figur für diese unkünstlerische Art der Plastik nicht schlecht. Das Gewand, das schon modernen Schnitt hat, stammt wohl aus dem ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts. (Es ist den Besuchern der archäologischen Ausstellung des Wiener Alterthumsvereines bekannt, wo es sub Nr. 164 zu sehen war.)

Ein gleichfalls sehr hübsches rothes Granatapfelmuster zeigt der Grundstoff der zweiten Casula (die damals sub Nr. 154 ausgestellt war). Auf dem gestickten Kreuze ist Christus an der Säule dargestellt, zu beiden Seiten Engel, darunter zwei Heilige. Die Form ist modern, doch hat das Kreuz mit geraden Armen der Breite nach vollkommen Platz, der Länge nach ist es aber unten abgeschnitten, so dass von den unteren Figuren nur das Brustbild geblieben ist [1]). Die dritte Casula hat modernen Grundstoff und ein dem vorigen ganz ähnliches, gleichfalls unten etwas abgeschnittenes Kreuz. Darauf ist die heil. Jungfrau mit dem Kinde dargestellt, unter welcher St. Petrus und Paulus und neben welcher zwei schwebende Engel zu sehen sind. (Auf der vorgenannten Ausstellung sub Nr. 153 zu sehen.) Auch die beiden letzten Caseln entstammen dem Beginne oder der Mitte des XVI. Jahrhunderts.

Wir wenden uns nun zunächst zur Kirche der Dominikaner in der Neumarkter Vorstadt und zu den Resten des alten Klosters. Die Kirche und das damit verbundene Kloster wurde, wie schon erwähnt, 1251 erbaut. Sie ist eine dreischiffige Langhausanlage mit erhöhtem Mittelschiffe, hat einschiffigen Chor und kleine Apsiden als Abschlüsse der Seitenschiffe. An der Südseite ist eine grössere Capelle angebaut, an der Nordseite neben dem Chor eine alte Sacristei, ausserdem der Kreuzgang und die Klostergebäude. Wie der Grundriss Fig. 29 zeigt, hat die Kirche eine nur wenig geringere Breite als die Pfarrkirche in der Stadt, dagegen eine bedeutende Länge. Selbe beträgt 234 Fuss im Lichten, auf 64 Fuss lichte Weite des Langhauses. Die Kirche ist eine echte Dominikaner-



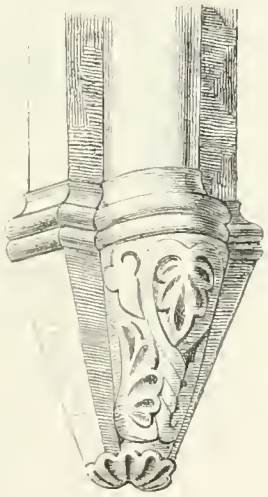
(Fig. 29.)

kirche; wir haben an einer andern Stelle Gelegenheit gehabt, auf die Eigenthümlichkeiten des Ordens in seinen Kirchen hinzuweisen und angedeutet, dass sie vorzugsweise Predigthäuser waren. Dies ist auch hier der Fall. Das Langhaus zeigt die schlichteste Einfachheit, zwei Reihen von je vier achteckigen schwachen Pfeilern trennen die drei Schiffe. Weite, mächtige Spitzbogen spannen sich über dieselben, die lichte Weite der Bogenspannung beträgt ungefähr 24 Fuss, fast eben so viel, als die lichte Weite des Mittelschiffes (28 Fuss). Die Seitenschiffe sind verhältnissmässig schmal, alle drei Schiffe hatten flache Holzdecken. Die Höhe des Mittelschiffes ist fast ganz durch die gewaltige Spannung der Spitzbogen über den Arcaden eingenommen und hatte darüber keine andere Gliederung mehr als kleine Rundfensterchen mit Vierpässen. Eine Thurmlage ist nicht vorhanden. Die Westseite hat über dem Portal ein grosses Fenster. Die Fenster der Seitenschiffe sind klein, einfach, spitzbogig, ohne Masswerk. Jetzt

[1]) Diese 2. so wie die 3. Casula sind im Springer'schen Werke im Farbendrucke abgebildet, wobei jedoch die Lithographie sehr unklar ausgefallen ist und vor allen die Muster des Grundes ganz ohne allen Sinn gemacht sind. Bei dieser vorliegenden Casula wenigstens ist ein so schöner alter Stoff vorhanden, dass es wirklich unbegreiflich ist, wie der Verfasser des Textes sagen konnte, dass es blos „moderne Fabrikstoffe" und dass sie desshalb der Künstler auf der Zeichnung zu dem Kreuze passend ergänzt habe.

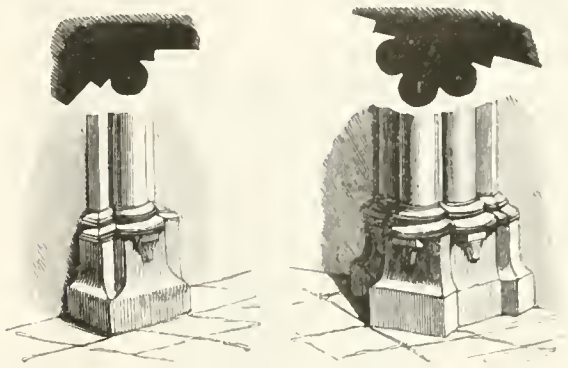
sind alle drei Schiffe durch spätere einfache, oblonge Kreuzgewölbe gedeckt, eine Empore mit einer Treppe ist in den westlichen Theil des Langhauses eingebaut.

An der Südseite des Langhauses ist die etwas unregelmässige, mit einem Netzgewölbe bedeckte sogenannte Thonhauser'sche Capelle — dem Anscheine nach aus dem Beginne des XVI. Jahrhunderts stammend — angebaut. Die Kirche ist aus Bruchstein aufgemauert und nur die höchst einfachen Gesimse und einige wenige Constructionstheile sind aus gehauenem Stein. Die ganze Westfaçade ist eine Fläche, die Gesimse der halben Seitenschiffgiebel stossen am Mittelschiffe gegen Köpfe an. Wo das Mittelschiffgesimse beim Giebel aufhört, sind zwei, Wasserspeiern ähnliche Figuren. Sonst bietet das Äussere des Langhauses kein Interesse. Das Dach des Hauptschiffes ist jetzt flacher als der Giebel. Sehr hübsch sind im Innern die kleinen Chörchen, welche die Seitenschiffe abschliessen. Die Rippen gehen von Diensten aus, die eine ganz romanische Gliederung und die für die erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts charakteristischen Blattcapitäle mit der zu Knollen zusammengerollten Spitze zeigen. Die Dienste gehen nicht vom Boden auf, sondern stehen auf Consolen, von denen Fig. 30 eine gibt. Ein kleines Fensterchen nimmt den



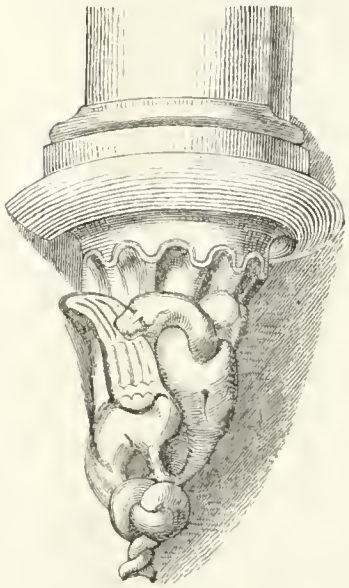
(Fig. 30.)

Grund jeder dieser kleinen Apsiden ein, die noch ganz romanisches Gepräge haben. Der entwickelten Gothik, jedoch ebenfalls dem XIII. Jahrhundert gehört das Presbyterium an. Der schlechte Anschluss des Mauerwerks im Äussern an das des Mittelschiffes lässt erkennen, dass wir es hier auch wirklich mit einem etwas später hinzugekommenen Bautheile zu thun haben. Das Presbyterium besteht aus drei etwas oblongen Gewölbjochen und dem Schlusse aus dem Achteck. Die Langtheile haben einfache Fenster ohne Masswerk, im Chorschluss ist einfaches, zweitheiliges Masswerk. Die Dienstgliederung geht im Polygonschlusse bis zum Boden herab, wo sehr hübsche, die früheste Periode der Gothik bezeichnende Füsse der Dienstgliederung Unterlage geben (Fig. 31) [1]. In den Langtheilen gehen die einfachen Dienste nicht bis zum Boden herab, sondern

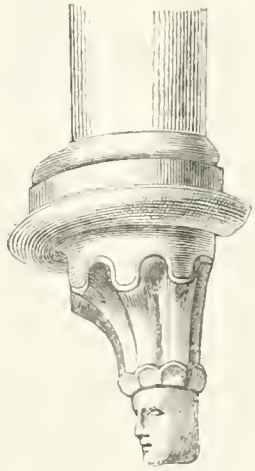


(Fig. 31.)

sitzen auf Consolen auf, die in verschiedenartiger Weise gebildet sind, theilweise noch mit romanischen Anklängen (Fig. 32 u. 33), theilweise Menschengestalten, theils Thier-



(Fig. 32.)



(Fig. 33.)

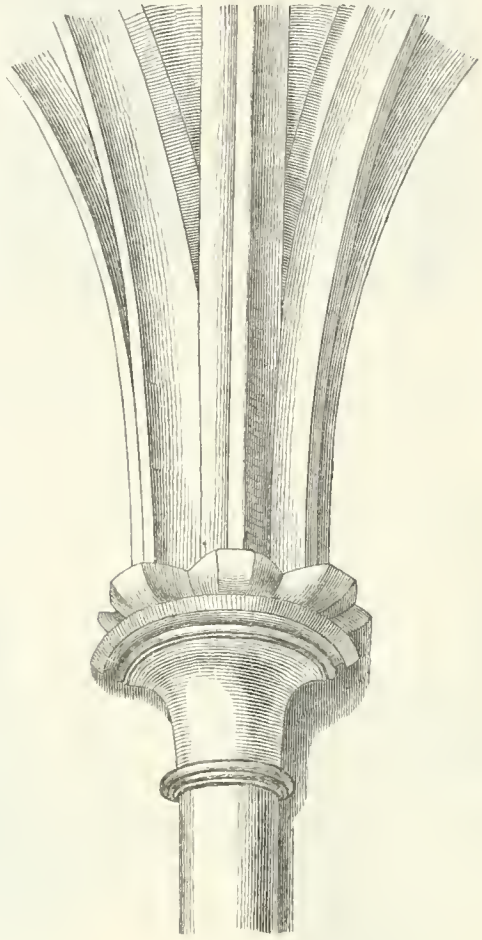
und Pflanzenornamente zeigend. Die Rippen bestehen aus flachen Kehlen zwischen schmalen Stegen. Sie vereinigen sich alle auf einen Dienst, wo sie theilweise auf kleine Consolen aufgesetzt sind. Die Capitäle selbst haben kein Ornament, Fig. 34. Die Schlusssteine sind insoferne sehr interessant, als in den bei der oblongen Form der Gewölbe sich bildenden grösseren Zwickel zur Ausfüllung Köpfe eingesetzt sind, wie sie ähnlich Viollet-le-Duc in seinem Dictionnaire unter dem Artikel Clef, Fig. 12, 19 und 20 abgebildet hat [2].

Die an der Nordseite anstossende Sacristei gibt uns eine ganz vollständige Anschauung eines solchen Raumes im Mittelalter. Sie hat beiläufig gesagt, auffallende Ähnlichkeit mit der Sacristei an der gleichfalls durch den

[1] Die Fig. 31 ist wiederum dem genannten Werke von Springer und Waldheim entlehnt.

[2] 4. Band, S. 265, 270 und 271.

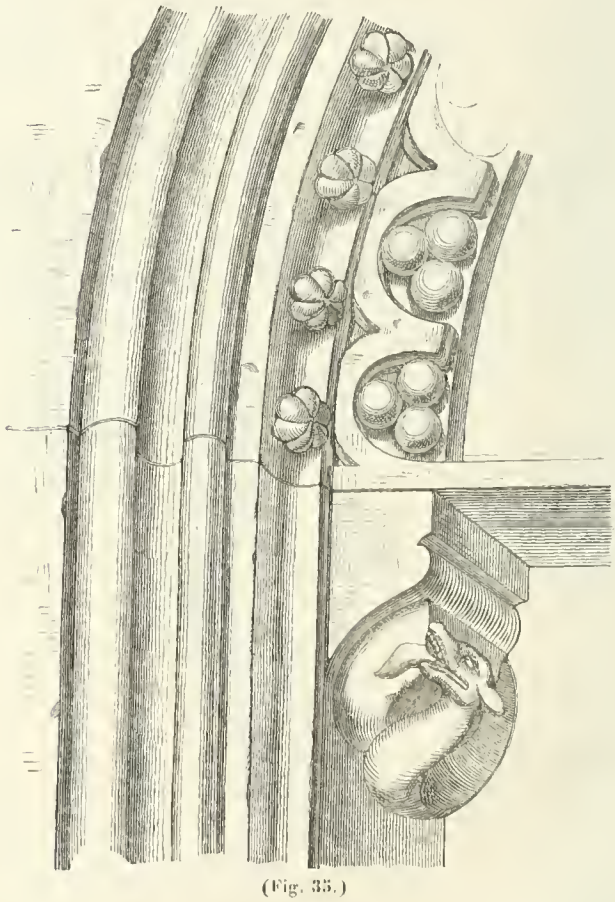
Dominikanerorden entstandenen Kirche S. Anastasia zu Verona, wie ein Vergleich beider Grundrisse zeigt [1]). Nur sind hier die Dimensionen ein wenig kleiner. Sie besteht



(Fig. 34.)

aus zwei oblongen Kreuzgewölben, hat 30 Fuss Länge auf 21 Fuss Breite. An der Ostseite schliesst sich ein kleines Chörlein an. Der Langtheil der Sacristei scheint ehemals ungewölbt gewesen zu sein und ist ohne Zweifel gleichzeitig mit dem Chor der Kirche, also ungefähr um 1275 entstanden. Consolen im Innern deuten an, dass ein hölzernes Strebewerk die Decke bildete. Das Chörlein ist aus dem Schlusse des XIV. Jahrhunderts. Ein grosser Spitzbogen ohne Kämpfergesimse öffnet sich nach diesem Chörlein. Die Consolen, welche die Gewölbrippen tragen, sind eigentlich kantig und hart. Bei a ist ein interessanter alter Wasserausguss erhalten, bei b ein Kamin für das Kohlenfeuer. In einer Nische über der Ausgangsthür c steht eine prachtvolle, 6 Fuss hohe steinerne Madonnenstatue, die dem XIV. Jahrhundert angehört. Sie ist vollkommen bemalt, sehr gut erhalten und wird als ein Steinguss des Erzbischofs Thiemo angesehen. Wenn die fabelhafte Kunst dieses heiligen Salzburger Oberhirten nur durch die ihm zugeschriebenen, dem XIV. und XV. Jahrhunderte angehörigen Werke documentirt ist, so dürfte sein Künstlerruhm wohl gewaltig leck werden. Übrigens gehört die vorstehend genannte Statue zu den schönsten Sculpturen des auf diesem Gebiete wahrlich nicht armen XIV. Jahrhunderts.

Aus dem Presbyterium der Kirche führt ein kleines, aber sehr hübsches Pförtchen d in die Sacristei. Es ist in der charakteristischen Form der Mitte des XIII. Jahrhunderts gehalten, mit einfacher Gliederung umrahmt, stumpf, spitzbogig, geschlossen; ein Tympanon ruht auf zwei, aus der Gliederung vorspringenden, mit Thiergestalten geschmückten Consolen (Fig. 35).



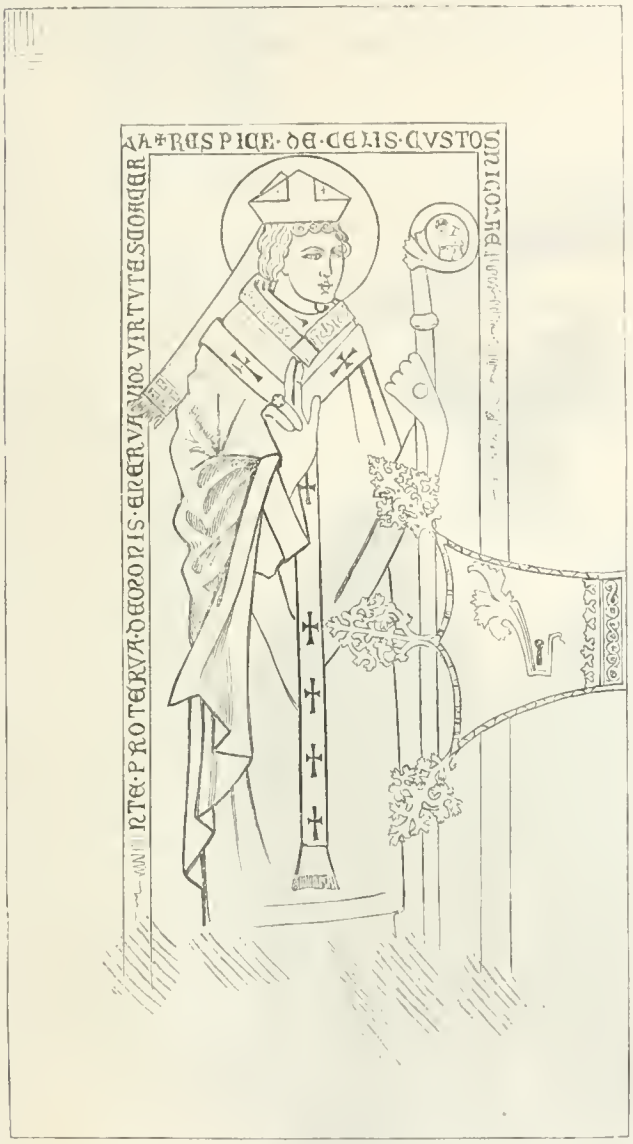
(Fig. 35.)

Ein Bogenfries, in dessen Bögen je 3 Kugeln angelegt sind, umrahmt das Tympanon, ausserdem sind in die innerste flache Kehle eine Reihe hübscher Knöpfe eingelegt. Das Tympanon selbst enthält das Lamm mit der Fahne.

Was jedoch die Aufmerksamkeit der Archäologen am meisten auf sich zieht, ist der alte, gleichzeitige Thürflügel. Derselbe ist von starkem Holze, beiderseits mit Pergament überzogen und bemalt. Innen, gegen die Sacristei zu ist eine, aus allen vier Ecken kommende, in der Mitte zusammentreffende rothe und blaue Wellenlinie angegeben und die vier so gebildeten Zwickel durch eine Reihe stets kleiner werdender, in einander steckender

[1]) Siehe des Verfassers Aufsatz über diese Kirche im Februarhefte der Mittheilungen 1862.

Wellenlinien ausgefüllt. Auf diese Art pflegte man den Marmor darzustellen und es finden sich auch Spuren solcher stylisirter Marmorirungen in der Capelle des grossen Thurmes auf dem Schlosse. Auf der Vorderseite ist die Figur des heil. Nikolaus (Fig. 36) dargestellt. Es ist eine



(Fig. 36.)

einfache Zeichnung mit schwarzen Contouren und wenig Angabe von Licht und Schatten. Der Heilige ist unbärtig, hat eine niedrige Mitra mit langen Infeln, ein Humerale, eine Casul, über derselben das Pallium, Handschuhe und ein Pastorale, in dessen Krümmung ein Lamm steht. Auf einem viereckigen Rahmen stand eine Inschrift, von der indessen nur noch Anfang und Schluss zu lesen, der Rest aber sehr verwischt ist. Auch der Untertheil der ganzen Malerei hat sehr gelitten. Die Schrift, so weit sie zu entziffern ist, lautet:

† Respice de celis custos Nicolae . . . . .
. . . . nte porterva demonis enerva vim virtutes coacerva.

Ein grosses hübsches Schlüsselschild des XV. Jahrhunderts hat das Seinige gethan, die Thüre zu verderben.

Auch sonst enthält das Innere der Kirche einige Reste des Mittelalters. Das bedeutendste davon sind die Reste des Florianialtars. Es ist der Mittelschrein (ohne die Figur), die zwei Flügel und die Predella eines sehr reich und zierlich geschnitzten Altarschreines. Diese Reste sind in ganz unharmonischer Weise in einem neuen Altaraufsatze verwendet, doch könnten sie sehr leicht in ihrer ursprünglichen Weise zusammengestellt, ergänzt und so ein würdiger Altar hergestellt werden. Springer hat sie zusammenstellen und photographiren lassen und seinem Werke photographisch beigegeben. Er hat drei rechts ebenfalls von diesem Altar aus der gänzlich fehlenden oberen Krönung herrührende Figürchen in die Mitte des Schreines gestellt, um ihn einigermassen zu beleben, ein auferstandener Christus, die Brustwunde zeigend, einen heil. Georg und Florian. Die Mitte mochte früher wohl eine heilige Jungfrau eingenommen haben.

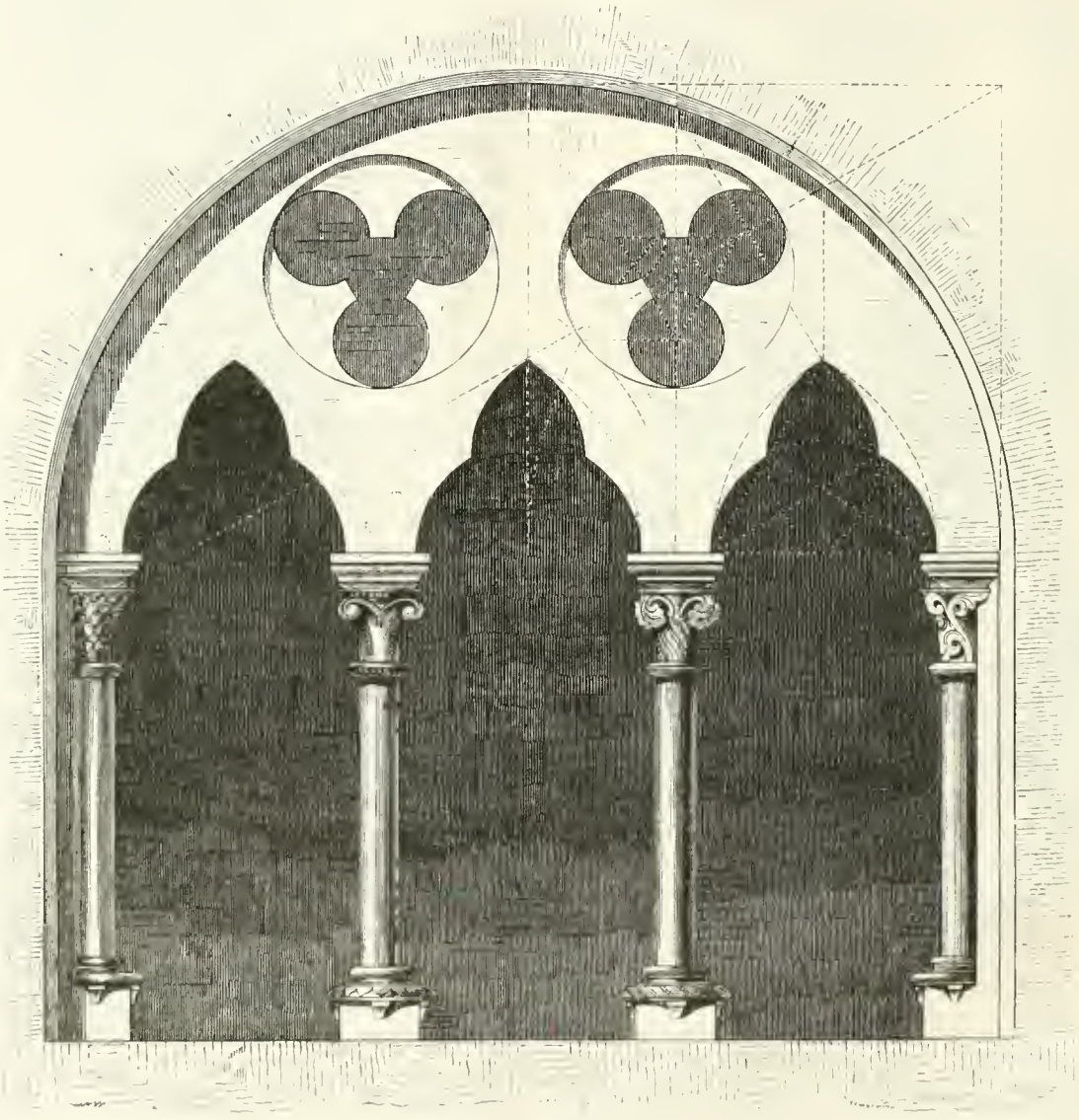
Auf der Predella ist der Tod derselben dargestellt. Sie kniet vor ihrem Bette mit einer Kerze in der Hand, umgeben von den Aposteln. In einer Wolke erscheint der Herr, der ihre Seele aufnimmt. Über der Predella erscheint im Schreine selbst ein Chor von kleinen, singenden und musicirenden Engeln in Wolken und bildet gleichsam eine Console für die Figuren des Schreines, deren, nach den Ansätzen auf der Rückwand zu schliessen, drei vorhanden waren. Ein äusserst fein behandeltes Laubornament mit allerlei Vögeln, mit grosser Bravour frei und durchbrochen geschnitzt, umgibt den Schrein und verbindet sich oberhalb der Figuren mit andern mehr architektonischen Theilen zu einem sehr zierlichen, aber unruhigen Baldachinwerke. Auf den Flügeln sind vier Scenen aus dem Leben des Evangelisten Johannes.

Diese Darstellungen sind in einem perspectivisch gehaltenen, nicht sehr starken Relief sehr lebendig gehalten. Das lichte, sie umrahmende Ornament ist ganz frei darauf gelegt. Die Aussenseite dieser Flügel war ehemals mit je vier hübschen, in sehr flachem Relief gehaltenen Figürchen heiliger Frauen geschmückt. Es sind noch die Silhouetten derselben auf den Flügeln sichtbar. Die Figürchen selbst habe ich auf ein Brett aufgenagelt im Besitze des Herrn Pfarrers in Friesach gefunden. Sie sind theilweise von grosser Zartheit und Innigkeit, theilweise wiederum breit und spiessbürgerlich, gehören aber immer zu den besseren Arbeiten dieser Gattung. Die Mitte des Schreines nimmt jetzt eine, gleichfalls derselben Periode entstammende, von einem anderen Werke herrührende Heimsuchung in flachem Relief ein, zwei Figuren, die auf grausame Weise neu bemalt und vergoldet sind. An einem Pfeiler sind zwei Engel in sehr flachem Relief befestigt, die ein Schweisstuch halten. Sie haben noch Reste der Bemalung und lassen das bekannte hübsche Granatapfel-

muster auf ihren Gewändern sehen, das in jener Zeit eine so grosse Rolle spielt.

In der Thonhauser'schen Capelle ist ein Bild aus dem XVI. Jahrhunderte, das die Heimsuchung darstellt, ohne besonderen Werth. Eine Reihe sehr schöner Grabsteine befindet sich in dieser Kirche, darunter das schönste das des Balthasar Thonhauser (Tanhausen) zu Tiernstein † 1516, das eine mächtige Rittergestalt in sehr guten,

Die Architectur ist ein sehr reizendes Gemisch von gothischen und romanischen, deutschen und italienischen Motiven, der Gesammteindruck eines solchen Bogenfensters ist entschieden der einer italienischen Loggia. Wir geben in Fig. 37 u. 38 die Abbildung eines dieser Fenster in solcher Grösse, dass wir die geometrischen Verhältnisse dieses einfachen Masswerkes klar machen konnten. Der Capitelsaal ist unter dem Namen Hyacinthcapelle bekannt. Das



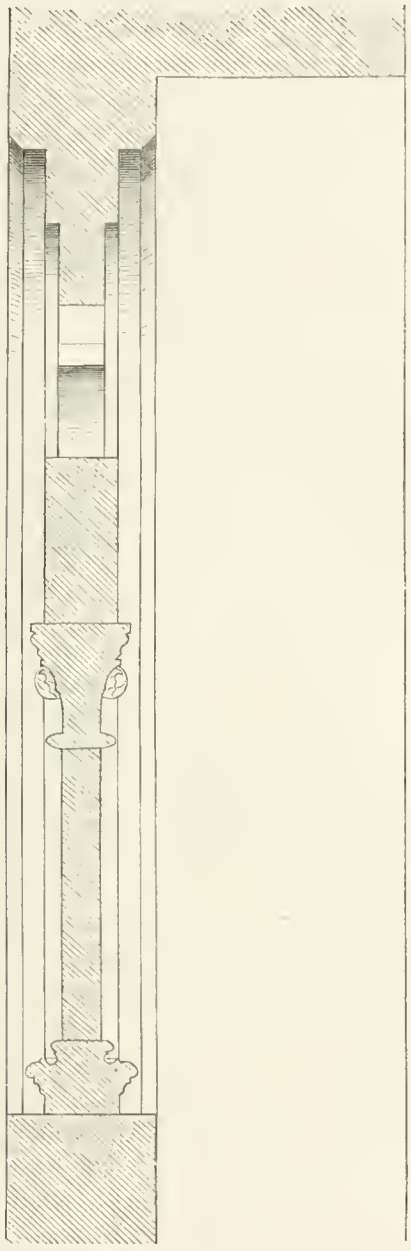
(Fig. 37.)

ausdrucksvollen Formen zeigt. Auch der Kreuzgang, der im Übrigen ganz modern ist, hat einige alte, theilweise dem XIII. Jahrhunderte angehörige Grabsteine.

Der ehemalige Capitelsaal hat sich noch in seinen alten Formen erhalten, wenigstens die Wand, die denselben vom Kreuzgange trennt. Es ist in der Mitte ein spitzbogiger Eingang, zu beiden Seiten je ein grosser Rundbogen durch drei spitzige Kleeblattbogen abgetheilt.

Klostergebäude bietet keine älteren Theile mehr und die neueren haben kein Interesse. Sie sind in schlechtem Zustande, indem der Orden so verarmt ist, dass das Kloster zuletzt noch aus einem einzigen Mitgliede bestand und seit einigen Jahren ganz aufgelassen und an Dominikanerinnen verpachtet ist, die nun die Aufgabe haben, die öden Räume wieder wohnlich zu machen, was bekanntlich Frauenhänden weit leichter gelingt als männlichen.

Wir haben uns nun aus der Neumarkter in die St. Veiter Vorstadt zur Deutschordenscommende zu begeben,



(Fig. 38.)

deren verzopfte Kirche noch einige wenige Überreste des gothischen Styles enthält, besonders sind es einige Details der Gewölbeansätze, so wie eine Nischengliederung der Wände des Presbyteriums unter den Fenstern. Auch der Gang ist nicht ohne Interesse, der die Kirche mit den übrigen Gebäuden verbindet und auf ein Oratorium derselben führt. Es sind kleine Erker über den Pfeilern der untern Arcaden ausgebaut, über den Bogen stehen kleine Fensterchen.

IV.

Wir haben nun zum Schlusse noch einige theils verschwundene, theils noch vorhandene Gebäude im Innern und ausserhalb der Stadt zu besprechen. Wir haben in dem historischen Theile von der Spitalkirche der 12 Apostel in der Stadt gesprochen. Sie ist längst nebst dem Spital aufgehoben und in den Resten der Kirche, wahrscheinlich dem Presbyterium, oder in einer zu dem Spitale gehörigen Capelle des XV. Jahrhunderts ist ein Theater eingerichtet.

Die Merian'sche Ansicht lässt noch einen sehr hübschen Thurm sehen, der mit vier kleinen Eckthürmchen besetzt, der ehemalige städtische Belfried war und dem Rathhause angehörte; davon ist nichts mehr übrig geblieben, eben so ist das alte Hofhaus, das Herrschaftshaus in der Stadt gänzlich modernisirt. Auf der Merian'schen Ansicht ist noch ein hübscher dazu gehöriger Thurm mit zwei Treppengiebeln sichtbar, der jetzt verschwunden ist. Die ehemalige Hauscapelle ist jetzt Küche, das Haus selbst das jedem Reisenden zu empfehlende Posthaus. In demselben sind noch einige Römersteine eingemauert, vor der Thüre desselben sitzt ein netter, alter, fast romanisch stylisirter, aber unzweifelhaft der Renaissanceperiode angehöriger, steinerner Löwe.

Noch erhalten ist der alte, an einen Theil der Stadtmauer angebaute Meiereistadl dieses Hofhauses, der schon im XVII. Jahrhundert vorhanden war und auf der Merianschen Ansicht an der einen Ecke der Stadt ganz so zu sehen ist, wie er heute ausschaut, und den wir desshalb auf Taf. VI nicht weggelassen haben, obwohl er etwas spiessbürgerlich zwischen der kriegerischen Mauer herausschaut.

Auch ist das alte Kanonikatshaus, an der Nordwestseite der Pfarrkirche an den Berg angelehnt, noch erhalten, das in einem Theil einen, wohl ehemals einer Capelle angehörigen einfachen romanischen Erker zeigt. Das gegenwärtige Kanonikatshaus ist das ehemals der Familie Thonhauser gehörige Herrenhaus, das später städtisches Spital wurde, und endlich nach dem Brande im Jahre 1674 zu dem heutigen Zwecke hergestellt wurde. Ein Hof mit Arcaden auf drei Seiten, dem XVII. Jahrhundert angehörig, ist davon interessant.

Am Markte steht, gleichsam als Schluss desselben, ein in zwei Theile getrenntes Giebelhaus, an dem einige romanische Doppelfenster noch erhalten sind. Es ist dies das ehemalige „Bergrichterhaus".

Von der grossen Zahl unbestimmter Bruchstücke, die in alten Gebäuden erhalte sind, sei hier nicht weiter die Rede.

Wohl aber haben wir auf den in seinen Gesammtverhältnissen sehr schönen, wenn auch in der durch Bildung des Einzelnen nicht gerade auf der höchsten Stufe stehen-

den grossen Brunnen aufmerksam zu machen, der auf dem Marktplatze steht. Derselbe stand früher auf dem Schlosse Tanzenberg, wo er im Jahre 1563 von Leonhard von Keutschach errichtet wurde. Im Jahre 1804 wurde er nach Friesach übertragen. Eine Urkunde, ausgestellt von Erzherzog Karl, ddo. Wien 11. April 1565, gibt einen Consens, um den schon Kaiser Ferdinand I. angegangen war, an den Leonhard von Keutschach „von Wegen eines Brunnens, den er in unserer Herrschaft Karlsburg eingefangen und in sein Schloss Tanzenberg geführt". Dieser Brunnen, obwohl augenscheinlich in Formen der Renaissance ausgeführt, und durch die eingehauene Jahreszahl 1563 sicher datirt, gilt für römisch, und obwohl Hermann bei Gelegenheit einer ausführlichen Beschreibung ganz richtig denselben als Werk des XVI Jahrhunderts bezeichnete, so hat doch Hohenauer versucht, denselben noch einmal als römisch zu proclamiren und dafür allerlei naive Gründe angeführt, darunter auch sub Nr. 7 den ergötzlichen, dass „zwei Künstler, die denselben im Herbste 1845 abzeichneten", ihn für römische Arbeit erklärten.

Ein achteckiger Brunnentrog erhebt sich über drei Stufen. An den Ecken ist er durch Pilaster eingefasst, die durch allerlei Rafaeleske Ornamente belebt sind, jede der acht Flächen enthält ein Basrelief, und zwar: 1. Neptun auf dem Viergespann; 2. die Verwandlung des Actäon; 3. Raub der Europa; 4. die Befreiung der Andromeda; 5. Neptun gegenüber Amphitrite auf einem Delphin nebst zwei Tritonen; 6. Hercules befreit die Hesione; 7. Leda mit Kastor und Pollux, hinter ihr der Schwan; 8. der Raub der Proserpina. Im Mitten dieses achtseitigen Troges stehen als Mittelstock drei Männer, welche eine runde Schale tragen, an deren obern Rand vier Köpfe angebracht sind, die das Wasser ausspeien. Ein nach der Übertragung angebrachtes Ovalschild enthält das Wappen der Stadt Friesach. Eine Gruppe stark ausschreitender Knaben trägt ein zweites Becken, an dessen Rande gleichfalls Köpfe angebracht sind. In diesem zweiten Becken steht noch ein sehr zierlicher hübscher, kleiner Beckenaufsatz, der aus einem kleinen Bassin besteht, an dem drei Hähne (Pipen) angebracht sind, und auf dessen Rande drei Knaben stehen, die Wasser aus an den Mund gehaltenen Röhrchen speien; auf der Spitze oben steht ein kleiner Neptun. Dieser Aufsatz ist so zierlich, dass es den Anschein hat, als sei er einem andern Werke entnommen, weil er mit den in grösserem Massstabe gehaltenen Steinformen stark contrastirt.

Unter den Sehenswürdigkeiten Friesachs ist auch eine Gruppe älterer Steine zu nennen, die im Propsthofe aufgestellt sind. Darunter ist ein römischer Stein, der, von einem Grabe entnommen, die Brustbilder eines Mannes, der als ein Haruspex gilt, und seine Frau vorstellt. Die Arbeit geht hier weit über die späten in nördlichen Ländern gefundenen handwerksmässigen Römersculpturen; es liegt hier wirklich ein Kunstwerk vor. Ein zweiter Stein mit einer ganz gleichen Darstellung ist am Gasthause zum Bären eingemauert. Derselbe hat weniger Kunstwerth, erscheint wenigstens in der fürchterlichen Polychromie, die man ihm hat angedeihen lassen, weit roher als das Bild im Propsthofe. In dieser Gruppe stehen auch einige sehr alte einfache israelitische Grabsteine. Es sind plattenförmige, nach oben flach giebelförmig abgeschrägte Steine, die auf der Vorderseite Inschriften tragen. Nach den von Hohenauer gegebenen Übersetzungen rühren sie aus den Jahren 1358, 1361 und 1533 her. Sie wurden nebst mehreren anderen als Mauersteine verwendet, und zu Judendorf ¼ Stunde ausserhalb Friesach ausgegraben. Auch in Friesach kamen hie und da alte israelitische Steine vor. Erzbischof Adolph im XIV. Jahrhundert hatte die Juden und deren Aufenthalt in den salzburg'schen Besitzungen sehr begünstigt, und man bezeichnet in Friesach auch ein Haus als ehemalige Synagoge. In einer Urkunde vom Jahre 1351 wird ein Jude Martel von Friesach genannt, der eine Forderung an das Bisthum Bamberg im Betrage von 1800 fl. hatte.

Ausserhalb der Stadtmauer haben wir die Reste der alten Johannes-Kirche vor dem Neumarkter Thore zu nennen, die durchaus nichts Interessantes haben als den Eindruck, den ihre Verwandlung in einen Meiereistadl macht. Es sind eben nur Bruchstücke von schönem Steinmauerwerk, die sich auf bunte Weise mit dem Holzwerk verbinden und durch ein vorspringendes Dach gedeckt sind.

Ehemals enthielt Friesach ausser den beiden Propsteien St. Bartholomäus und Virgilienberg noch ein dritte St. Mauritius. Sie befand sich ausserhalb der Stadt in der Neumarkter Vorstadt. Sie ist uralt, und schon bei Aufhebung des Gurker Klosters und Gründung des Bisthums 1070 wurde beschlossen, dass ein Theil der Klosterfrauen nach St. Mauritz in Friesach übersiedeln solle. Wie oben erwähnt, gründete bei diesem Stifte Erzbischof Konrad 1134 ein Hospital für Reisende. 1331 wurde es von Erzbischof Friedrich III. neu gebaut und in einen Zufluchtsort für gefallene Frauenzimmer verwandelt. Die dabei befindliche Kirche wurde der heil. Magdalena geweiht; das Stift hiess daher auch Magdalenastift, das aber mit St. Mauritz gleichbedeutend ist; wann daraus eine Propstei entstanden, ist unbekannt. 1627 wurde ein neues noch gegenwärtig bestehendes Gebäude errichtet, das aus drei den Hof umgebenden Gebäudetracten besteht, an dessen einen die Magdalenakirche angebaut war, die durch den Brand im Jahre 1804 zu Grunde ging und gegenwärtig gänzlich verschwunden ist; das Gebäude, unmittelbar am Fusse des Lavanter Schlosses gelegen, heisst das neue Lavanter Schloss, und dient dem Verwalter der Herrschaft Lavant in Friesach als Wohnung.

Das Wappen der Stadt, das diese auch schon im Mittelalter in Siegel führte, besteht aus drei Thürmen, unter dem mittleren ein offenes Thor. In der Sammlung des ausgezeichneten Sphragistikers Herrn v. Sava befindet sich ein Abguss eines Stadtsiegels aus dem XV. Jahrhundert, das wir am Schlusse dieser Abhandlung folgen lassen (Fig. 39).

Es führt die Umschrift in deutschen Minuskeln: Secretum civium civitatis frisaci. Der mittlere Thurm ist niedrig und achteckig, die beiden seitlichen sind schlank und rund und haben spitze Helme. Über den mittleren niedrigen Thurm ist das salzburgische Wappen.

(Fig. 39.)

Bartholomeo Montagna.

Von Rudolph v. Eitelberger.

Die Künstlergeschichte Oberitaliens, speciell des Venezianischen, ist trotz des vielen, was über italienische Kunst geschrieben wird, ein bis jetzt noch ziemlich unbebautes Feld. Nur über wenige Künstler sind eingehende und erschöpfende Untersuchungen gemacht worden, nicht blos die Archive sind grösstentheils unbenützt geblieben, auch die Museen, Handzeichnungen und Kupferstichsammlungen harren noch einer gründlichen Durchforschung. Dieses gilt für Meister ersten Ranges wie Tizian, Paolo Veronese, Tintoretto, Fra Giocondo; wie darf man sich wundern, dass Künstler, die einen sehr achtbaren Rang, wenn auch nur in zweiter Linie einnehmen, bisher nicht Gegenstand sorgfältiger Untersuchungen geworden sind. Um so mehr muss man erfreut sein, wenn von verlässlicher Seite uns Beiträge zukommen, welche geeignet sind, das dunkle Gebiet der oberitalienischen Kunstgeschichte zu erhellen. Zu diesen gehört der Vortrag, welchen Antonio Magrini am 3. August 1862 in der feierlichen Jahressitzung der Akademie der schönen Künste in Venedig über den Vicentiner Künstler Bartolomeo Montagna gehalten hat.

Was wir bisher über diesen Künstler wussten, beschränkt sich auf einige wenige Zeilen, welche Vasari im Leben des Giovanni Bellini über ihn berichtet. Dort führte er einen Montagna, den er Jacopo nennt, als Schüler Bellini's an, der seine Manier stark nachgeahmt habe, wie es seine Werke in Padua und Venedig bezeugen. Und seit den Zeiten Vasari wird fast überall Montagna als Schüler Bellini's angeführt, ohne dass man weiter auf die Eigenthümlichkeiten des Künstlers eingegangen wäre. Nur sehr wenige Kunstfreunde sind es, welche in der Kirche di Corona, in dem Altarbilde auf dem Monte Berico und in der Akademie der bildenden Künste in Venedig auf die Eigenthümlichkeiten des Künstlers eingegangen, seine Selbstständigkeit erkannt haben.

Bartolomeo Montagna nimmt eine eigenthümliche Stellung ein; wir möchten ihn zwischen Andrea Mantegna und Giovanni Bellini stellen: von dem einen hatte er eine gewisse Herbe und Strenge der Zeichnung, von dem andern die Weichheit und die Breite des Colorites; aber bei aller Strenge ist er nicht so herbe und correct wie Mantegna, nicht so weich und lieblich wie Bellini. In der Erfindung steht er weit hinter dem tiefsinnigen, in grossem Style denkenden Mantegna, der, unter allen Künstlern Oberitaliens, im 15. Jahrhundert bei weitem der einflussreichste und bedeutendste, jüngere wie ältere Kräfte in den Kreis seiner Ideen hineingezogen hat. Ob Bartolomeo Montagna ein Schüler Andrea Mantegna's gewesen ist, wissen wir nicht; aber die bestimmt vorliegenden Daten aus dem Leben Montagna's verbieten uns, ihn als Schüler Bellini's zu behandeln. Sichergestellte biographische Notizen über Montagna gibt es sehr wenige; aus den Documenten, welche vorliegen, ist klar, dass sein Vater Antonio — das A. F. in den Monogrammen ist Antonii filius zu lesen — aus Orzinovi im Brescianischen, man weiss nicht, in welchem Jahre und mit welcher Beschäftigung nach Vicenza kam. Sein Sohn Bartolomeo erscheint zum ersten Male in der Urkunde als Zeuge am 1. April 1480; damals muss Bartolomeo schon in Mannesjahren gewesen sein, denn sein Sohn Benedetto erscheint auf einer öffentlichen Urkunde gleichfalls als Zeuge am 22. Mai 1490. Als Maler erscheint er zuerst auf einem Bilde vom Jahre 1483. Im Jahre 1484 erwirbt er sich ein Haus in Vicenza, in welchem er bis zu seinem Tode gelebt zu haben scheint. Sein erstes Testament machte er im Jahre 1521; im darauf folgenden Jahre malte er ein Bild für Cologna, im Mai des Jahres 1523 erneuerte er sein Testament, am 11. October desselben Jahres ist Bartolomeo Montagna gestorben. Sein Grabstein im Kreuzgange von San Lorenzo mit der Aufschrift: Bartolomeo Montagna, pictori excellentissimo, existirte bis zum Jahre 1839, wo die Kirche in eine Caserne verwandelt wurde. Bei dieser Gelegenheit wurde der Grabstein zerstört, später aber wieder erneuert.

In Vicenza scheint er ein grosses Ansehen genossen zu haben, denn er wird in den Urkunden bald vir famosus, bald pictor celeberrimus genannt. Er scheint, wenn wir eine ältere Beschreibung der Gallerie Gualdo Glauben schenken dürfen, alt geworden zu sein, denn es heisst

daselbst „visse onoratissamente molto tempo“; ein Sohn von ihm, als Künstler minder ausgezeichnet, lebte noch im Jahre 1552.

Aus den Urkunden, welche angeführt werden, sind zwei zur Beurtheilung der socialen Lage des XV. Jahrhunderts sehr interessant. In einer derselben, vom 13. Juni 1499, wo es sich um Bestellung des grossen Altarbildes für die Domkirche handelt, verpflichtet er sich zwar, das Bild so auszuführen, wie es in der Zeichnung gemacht ist, und zwar: „in auro et colore azuro, maximo finissime et aliis bonis coloribus in aurando auro optimo, et bene posito prout videbitur domino Archidiacono.“ Er erhielt für dies Bild 180 Ducaten. In einer andern Urkunde vom Jahre 1496, welche die Kosten der Ausmalung einer Capelle enthält, erhält er und sein Sohn die Bezahlung von Monat zu Monat bis zur Vollendung der Capelle.

Die wenigsten Bilder von Montagna sind radirt und es ist schwer, aus denselben auch den Entwicklungsgang des Künstlers selbst darzustellen. Die kleinen Bildchen, welche sich im Musseo civico in Vicenza befinden, sind diejenigen, die vielleicht am meisten einer früheren Epoche des Künstlers zugetheilt werden können. Gemälde, die besonders hervorgehoben werden, sind die Bilder am Monte Berico und der Kirche di corona, die Bilder in Sarmego in Cologna.

Montagna malte in Oel, in Tempera und in Fresco; die meisten von den Frescobildern sind jedoch verloren gegangen, so die Gemälde im Chore der Kirche von Monte Berico, die Fresken der Capelle des heiligen Bartolomeus in Vicenza, in der Kirche in Padua und in der Scuola di S. Marco in Venedig. Fresken sind noch erhalten im Kloster zu Praglia, in der Capelle s. Biagio in S. Nazaro in Verona.

Montagna gehört in die Reihe jener Künstler, die von jener speciliseh christlich idealen Richtung getragen wurden, welche viele seiner Zeitgenossen des XV. Jahrhunderts kennzeichnet. Er gehört in dieselbe Reihe von Männern, wie Francesco Francia Lorenzo Costa, Ambrogio Borgognone, Giov. Bellini u. a. m. Magrini hat vollkommen Recht, ihn in gewisser Beziehung über Giovanni Bellini zu stellen, er ist strenger in der Auffassung, vermeidet die liebliche Weichheit, die den Venezianer auszeichnet und weiss allen seinen Gestalten etwas Feierliches zu geben, das seine Bilder vorzugsweise für Kirchenbilder geeignet macht. Das Colorit des Fleischtones hat bei Montagna allerdings etwas Trockenes und Hartes und vorzugsweise desswegen werden seine Bilder nie so populär werden, als die Bellini's.

Magrini führt folgende Gemälde des B. Montagna an:

In Vicenza im Museo civico eine Madonna mit dem Kinde, der heiligen Monica und Magdalena aus der Kirche S. Bartolomeo. Eine Beschneidung in derselben Kirche mit dem Namen der Künstlers; eine Madonna mit dem Jesukinde, Johann dem Täufer und dem heiligen Hieronymus, aus derselben Kirche: eine Maria mit dem Jesukinde, mit dem Namen des Künstlers; die Martyrinnen des heil. Biagio, eine Madonna mit dem Jesukinde, den heil. Bartolomeus und Paulus zur Linken, den heil. Antonius und Petrus zur Rechten vom Jahre 1517, stark restaurirt, aus der Pfarrkirche von Breganze.

In der Kathedralkirche in der Capelle der Maria Magdalena das Altarbild mit dem Namen des Künstlers, vorstellend eine Madonna mit der heiligen Magdalena und Lucia. In der Kirche di s. corona: Altarbild Maria Magdalena in der Mitte, rechts die Maria Aegypiara und den heiligen Hieronymus, links die heilige Monica und den heiligen Augustinus mit dem Namen des Künstlers.

Im Oratorium des Bürgerspitals: Altarbild mit dem Namen des Künstlers. Madonna, rechts Johann der Täufer und Bartolomäus, links der heilige Augustin und Sebastian. Im Sanctuarium des Monte Berico eine Kreuzabnahme mit dem Namen des Künstlers und der Zahl: 5. April 1500.

In S. Giovanni Ilarione im Vizentinisehen ein Altarbild in der neuen Pfarrkirche. Maria mit dem Jesukinde, rechts der heilige Evangelist, links der heilige Antonius.

Orgian im Vicentinischen: ein Marienbild in der Pfarrkirche mit dem Namen des Künstlers und der Zahl 1500.

In Sarmego im Vicentinischen, ein Altarbild im Kanonikate mit dem Namen des Künstlers.

In Padua in der Kirche di santa Maria in Vanco: ein Marienbild mit vier Heiligen mit dem Namen des Künstlers.

In Venedig in der Akademie zwei Bilder; aus der Kirche s. Rocco in Vicenza: eines davon ein Marienbild, das andere ein Christusbild mit dem heiligen Rochus und Sebastian.

Im Besitze des Herrn Antonio Rotamerendis bei Santa Sophia befand sich im Jahre 1858 ein kleines Christusbild mit dem Monogramme: Opus Brmeus Montagna Vincentia die 24. m. Otbris 1507.

In Cologna in der Provinz Verona: Altarbild im Dome, ein figurenreiches Bild mit dem Namen des Künstlers und dem Jahre 1522. 12. März, das letzte Bild Montagna's, das man kennt, die Anbeter der Maria vorstellend.

Bergamo, ein Marienbild mit dem heiligen Rochus und Sebastian. In der Gallerie Lochis mit einer Inschrift, aus späterer Hand.

In Berlin in der königlichen Gemäldegallerie ein Madonnenbild mit dem heiligen Franciscus und Homo bonus; dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1502; stammt aus der Kirche des heiligen Marcus in Lonigo.

In Mailand in der Brera ein Marienbild mit Heiligen mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1499.

In Modena ein kleines Marienbild mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1503, 13. April.

In der Certosa bei Pavia und zwar in der neuen Sacristei oberhalb dem Thore ein Marienbild mit mehreren Heiligen; es stammt aus der Kirche des heiligen Michael in Vicenza.

Kleine Mittheilungen.

Lukas Cranach in Wien und Zistersdorf.

Bilder des berühmten sächsischen Künstlers sind in den Kirchen Österreichs begreiflicher Weise eine Seltenheit. Christian Schuchart führt in seinem vortrefflichen Werke über Lukas Cranach eine Reihe von Gemälden auf, welche sich in Wiener Kunstsammlungen befinden, übergeht aber zwei Gemälde, wovon eines wenigstens einem engeren Kreise von Kunstfreunden bekannt, ein anderes hingegen gänzlich unbekannt, dem Schreiber dieser Zeilen erst vor wenigen Tagen zugekommen ist. Das erstere Bild befindet sich in der Pfarrkirche der Vorstadt Landstrasse auf dem Seitenaltare linker Hand beim Eingange; das zweite befand sich in der Pfarrkirche zu Zistersdorf bei Dürnkrut in Niederösterreich; das Gemälde stammt aus einem aufgehobenen Franciscanerkloster und wurde nach Nachrichten der Klosterchronik den Franciscanern von einem Gliede der adeligen Familie Tiefenbach oder Teufenbach geschenkt. Nach Aufhebung des Klosters kam das Bild in den Besitz der Pfarre von Zistersdorf und blieb daselbst verborgen und glücklicherweise auch vergessen; würde dieses kleine Dorf auf jener grossen Heerstrasse gelegen sein, an der Kunstreisende oder vielmehr Kunsthändler vorüberzuziehen pflegen, so würde es wahrscheinlich den Weg in's Ausland genommen haben, wie es bei den Tausenden und Tausenden von Kunstwerken der Fall ist, die seit Jahrzehnten aus dem Besitze des Adels, der Kirche, ja selbst des Hofes durch List oder Gewalt, durch Gleichgiltigkeit oder Unkenntniss entführt wurden.

Das Gemälde, in Öl auf Holz gemalt, ist 29 Zoll hoch und fast 22 Zoll breit, es scheint früher etwas grösser gewesen zu sein. Es stellt Maria und das Jesukind vor; letzteres steht auf dem Schosse der Jungfrau, hält eine grosse Weintraube in der Hand und einige Beeren im Munde; Maria hält das Kind mit beiden Armen und neigt sich mit dem Kopfe gegen die rechte Seite. Ein dünner bis auf die Augenbrauen gehender Schleier deckt den Kopf, ein reiches blondes Haar fällt über die Schultern, sie trägt ein rothes Kleid mit einem blaugrünen Mantel in jenen eigenthümlichen Tönen, welche dem Cranach eigen sind. Der lebensgrosse Kopf ist von ungewöhnlicher Schönheit und sehr gut erhalten zu nennen, ungeachtet sich in der Stirne zwei Löcher befinden, welche die ehemaligen Besitzer offenbar in der Absicht gemacht haben, um daran eine Krone zu befestigen; auch für einen Halsschmuck in ähnlicher, wenn auch nicht so barbarischer Weise, ist gesorgt. Die Weichheit des Fleischtones im Gesicht, die Lieblichkeit des Ausdruckes, die zarte Röthe der Wangen und die eigenthümliche Helle der Schatten, machen dieses Bild zu einem ganz ausgezeichneten Werke Cranach's. Die Haare Mariens und des Jesukindes sind mit ganz eigenthümlicher Feinheit behandelt; der halboffene Mund des Kindleins, der naive Ausdruck desselben, so wie die Wahl des Motives werden das Bild Freunden altdeutscher Kunst ganz besonders werth machen. Es wäre zu wünschen, dass das Gemälde mit einem entsprechenden Renaissance-Rahmen versehen, in irgend einer Kirche aufgestellt würde, wo es weniger der Vergessenheit preisgegeben wäre, als in dem einsamen und verlassenen Zistersdorf.

R. v. E.

Ein neuentdecktes Wandgemälde der St. Jakobskirche zu Leutschau.

Bei einer an dem Sacramenthäuschen vor Kurzem vorgenommenen Reparatur wurde an der Mauer hinter demselben ein übertünchtes altes Wandgemälde entdeckt, und bis auf einige zerstörte Stellen von der Kalkdecke befreit. Es bildet einen langen Streifen unterhalb des Kaffgesimses und enthält in einer Reihe drei durch keine Einrahmung gesonderte Figurengruppen von ungefähr halber Lebensgrösse. Die erste Gruppe stellt auf bräunlichem mit Gold reich gemusterten, von kleinen Engeln gehaltenem Teppichgrunde drei Heilige in traditioneller Bekleidung und in lebhaftem Gespräche, — wahrscheinlich Apostel — vor, welche aber wegen Mangel der üblichen Attribute nicht näher bestimmbar sind. Ihre grossen Heiligenscheine, ehemals vergoldet, haben in den glatten Gypsgrund gepresste hocherhabene Reifen und Ringe. In der zweiten Gruppe liegt Maria auf einem niedrigen gemusterten Ruhebette ausgestreckt; das Jesuskindlein in der Mitte von vier Engeln, deren zwei ihm ein Buch vorhalten, ist ganz unbekleidet, und scheint aus einem weidengeflochtenen Korbe sich emporhebend, gegen seine Mutter hinschreiten zu wollen. Im Hintergrunde sind die Köpfe eines Ochsen und eines Esels zu sehen. Die dritte leider grösstentheils zerstörte Gruppe zeigt Christus am Kreuze in stark gebogener Haltung mit gerade ausgestreckten Armen und übereinander genagelten Füssen zwischen den beiden Gestalten der heiligen Jungfrau und des Evangelisten Johannes, im Hintergrunde ragt ein Kopf, anscheinend eines Dämons, hervor. Die Ausführung ist ungeachtet der rauhen Wandfläche sehr fleissig und glatt. Die Köpfe sind stark markirt, dabei in allem Detail rundlich, die Extremitäten meist unvollkommen, dagegen zeigt der Körper des Heilandes eine bereits vorgeschrittene Kenntniss des Nackten; der Faltenwurf ist wellig, ohne bedeutende Tiefen, an den Säumen in geschlängelten Linien wie bei flatternden Gewändern geführt; die Farben, vorherrschend lichtblau und roth, sind sehr flüssig und verschwommen aufgetragen, und nur an einigen Stellen sind nach der Beendigung aufgesetzte Lichter zu bemerken. Manier der Zeichnung, Körperverhältnisse, Colorit sind genau dieselben, wie auf den im November- und Decemberhefte 1862 beschriebenen sieben Werken der Barmherzigkeit und sieben Todsünden, das Gemälde ist daher ohne allen Zweifel demselben Meister zuzuschreiben, und liefert einen neuen Beitrag zu der daselbst ausgesprochenen Vermuthung über seine Verwandtschaft mit der böhmischen Malerschule des XIV. Jahrhunderts, indem bei einigen Stücken, wo sich die Farbe unversehrt erhalten hat, die Vortragsweise dieser Schule noch deutlicher zu erkennen ist. Auch für die Bestimmung des Alters dieser Bilder ist der neue Fund von Wichtigkeit. Das Sacramenthäuschen, welches nach seinen Architecturformen wahrscheinlich in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts gehört, lässt nämlich so wenig Raum zwischen sich und der Wand, an welcher die Malerei ohne Unterbrechung fortgesetzt ist, dass es durchaus unmöglich ist, dahin zu treten, vielweniger daselbst zu arbeiten; das Bild ist also unzweifelhaft älter als der Bau des Sacramenthäuschens, und wäre hiermit bestimmt in die Frühzeit desselben Jahrhunderts, wo nicht früher zu versetzen.

W. Merklas

Das schwarze Madonnenbild in Altötting.

Kürzlich war in diesen Blättern (Regensburger Teppiche) wieder die Erklärung zu lesen, dass die schwarzen Muttergottesbilder eine symbolische Bedeutung hätten, nämlich zum Ausdruck der Schriftstelle dienen: *Nigra sum sed formosa.* Darauf erlaube ich mir zu bemerken: Es gab ursprünglich gar keine schwarzen Muttergottesbilder, sondern sie sind alle erst später durch Nachdunkeln der Farbe oder des Holzes, oder durch Rauch und Kerzendampf so geworden. Wir haben keine Nachricht von einem schwarzen Muttergottesbilde aus dem frühen Mittelalter. Dazu hatte jene Zeit auch zu viel Geschmack und Tact. Das berühmteste Gnadenbild der Art

ist in Altötting. Dasselbe, wohl aus dem XIII. Jahrhundert stammend, war ursprünglich durchaus nicht schwarz. Als man in den letzten Jahren einen Abguss dieses Bildes auf den Wunsch des Königs von Bayern veranstaltete, blieb vielfach die schwarze Rinde dem Künstler in den Händen. Unterhalb zeigte sich, dass das Holzbild ursprünglich ganz schön bemalt war, mit zartem Incarnat, mit rothem Gewande und weissem Mantel. Die schwarze Rinde war nur Kohle und Russ, welche sich in der kleinen Capelle vom Incensiren, vom Dampfe zahlloser Lampen und Kerzen dem Bilde später angelegt hatten. Jene mystische Deutung der schwarzen Farbe der Gnadenbilder ist also nicht begründet und aufzugeben, da sie einer sehr naheliegenden Missdeutung ausgesetzt ist, wie man ja neuerdings ein Echo der Diana von Ephesus hier hat erkennen wollen.

Dr. Sighart.

Notizen.

*Aus Rom ddo. Mai bringen die „Dioskuren“ folgenden Bericht: Heute kann ich Ihnen Nachricht geben von einer sehr wichtigen und interessanten Ausgrabung, die in den letzten Tagen in allen Kreisen Roms, besonders bei Künstlern und Kunstfreunden viel von sich reden gemacht und grosse Hoffnungen erregt. Acht Miglien von Porta del popolo, da wo die von Civita Castellana kommende Via Flaminia von der Höhe herabsteigt und durch den kleinen Prima porta genannten Engpass (Westphal, römische Campagna Seite 134) in das Thal des Tiber tritt (welcher Punkt im Alterthum, wahrscheinlich wegen der hier zu Tage tretenden rothen Tuffelsen, Saxa Rubra genannt wurde), befinden sich auf der Höhe antike Mauerreste, hohe Futtermauern mit Strebepfeilern, die den Berg stützen, und verschiedenes Mauerwerk in grosser Ausdehnung. Aus Plinius (Hist. nat. XV, 30) ist bekannt, dass an dieser Stelle die Villa der Livia Augusta mit dem Beinamen „ad Gallinas“ gelegen, wie das Nibby (Analissi della carta di Dintorni di Roma (Roma 1837) Bd. III, pag. 39—41) nachgewiesen; und in der That war der Ort für eine kaiserliche Villa auch besonders geeignet. — Der Ort liegt frei über der ganzen Umgegend erhaben, so dass der Blick die ganze Campagna mit den Albaner-, den Sabiner-Gebirgen und den Soracte beherrscht. Unmittelbar davor liegt die Tiber in weitem Thal (das Schlachtfeld des Maxentius), jenseits derselben das malerische Castel Giubilio und in der Ferne Rom. Ausgrabungen waren hier nie gemacht worden. Es war daher ein glücklicher Gedanke der Herren Gagliardi und Segni, dass sie solche unternahmen, und sie wurden bald auf das Reichste belohnt. Am 21. April wurde nämlich vier Fuss unter der Erdoberfläche eine überlebensgrosse Statue des Kaiser August von hohem künstlerischen Werth gefunden, so wohl erhalten wie selten ein antikes Werk. Die Beine und der rechte Arm sind zerbrochen, aber Alles ist vorhanden. Die Statue ist, wie deutlich zu erkennen, schon im Alterthum restaurirt worden. Der trefflich gearbeitete Kopf, an dem auch nicht das Geringste beschädigt, war eingesetzt. Der Imperator ist stehend dargestellt, in der Hand ein Scepter. Neben ihm, als Stütze, befindet sich auffallender Weise ein Amor auf dem Delphin von weniger guter Arbeit, während die Statue selbst in Conception und Ausführung ein Werk ersten Ranges ist. Gewand und Panzer waren bemalt; man erkennt noch vielfach rothe und blaue Farbe. Die grösste Bewunderung erregen bei Künstlern die auf dem Panzer angebrachten Reliefs, die so sorgfältig in dem feinen parischen Marmor ausgeführt sind, wie uns kein anderes Werk erinnerlich. Hinten ist die Statue wenig bearbeitet. Sie liegt jetzt in einem Magazin bei Porta prima. Es findet ein wahres Wallfahrten dahin statt. Die Strasse ist belebt wie kaum sonst. — Ausserdem sind zwei trefflich gearbeitete, sehr individuelle Büsten, deren Namen noch nicht bestimmt, gefunden und eine weibliche von späterer Arbeit, ferner ein grösseres Relief in Marmor, mit tanzenden Figuren, viele Reliefs von Terracotta, Lampen in Thon, viel interessante Inschriften, kostbare Marmore, architektonische Ornamente u. s. w. Von dem Plan der ausgegrabenen Villa ist noch nichts erkennbar. Die gefundenen Stücke Wandputzes sind von der sorgfältigsten Bearbeitung und zeigen die schönsten Farben.

*Der Stifter des germanischen Museums in Nürnberg, Freiherr v. Aufsess, hat seine reichen Urkunden-, Bücher- und Kunstschätze dieser Anstalt auf zehn Jahre zur Benützung überlassen. Um dieselben bleibend dem Museum zu erhalten, handelte es sich jetzt darum, das Ankaufscapital von 120.000 fl. aufzubringen. Se. Majestät König Ludwig von Baiern hat nun dem Museum die Summe von 50.000 fl. zu dem Zwecke und mit der Bedingung geschenkt, dass der fehlende Rest des Ankaufscapital im Jahre 1864 auf anderem Wege aufgebracht wird.

*In Folge der zu Florenz ausgeschriebenen Concurrenz für den Entwurf einer Façade des Domes sind 42 Entwürfe eingelaufen, unter denen sich jener des jungen Architekten Wilhelm Petersen aus Kopenhagen vortheilhaft auszeichnen soll. Auch Architekt Matas, welcher die Façade von Sta. Croce ausgeführt hat, lieferte einen Entwurf, welcher im Monate Mai ausgestellt war.

*Der belgische Archäologe Weale hat auf einem archäologischen Ausfluge in Belgien eine aus dem XII. Jahrhundert herrührende Mosaik — die einzige bisher bekannte des Landes —; ferner einen Reliquienschrein aus Holz, bemalt, aus dem XIII. Jahrhundert aufgefunden.

*Ein belgischer Archäologe hat jetzt urkundlich nachgewiesen, dass der bekannte Maler Roger van der Weyden in Tournai und nicht in Brüssel geboren wurde. Aus Urkunden ergibt sich auch, dass Roger van der Weyden und de la Pasture identisch sind.

*Kaiser Napoleon hat den Befehl gegeben, die Restauration der Abtei und Kirche zu St. Denis wieder fortzusetzen. Viollet-le-Duc wurde mit dieser Aufgabe betraut.

Correspondenzen.

*Wien. Im Juniheft der „Mittheilungen“ wurde die Allerhöchste Entschliessung veröffentlicht, in Folge welcher die k. k. Central-Commission ihren ersten Präsidenten Se. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig verloren hat. Anknüpfend an dieses Ereigniss sei es uns gestattet, einen kurzen Rückblick auf das Wirken des um die Archäologie und die Erhaltung der Kunstdenkmale in Österreich hochverdienten Mannes zu machen. Freiherr v. Czoernig übernahm das Präsidium der k. k. Central-Commission zu Anfang des Jahres 1853 mit dem Zeitpunkte, als letztere sich auf Grundlage ihres Statutes vom 31. December 1850 constituirte. Er war in

jener Zeit Sectionschef des Ministeriums für Handel, Gewerbe und öffentliche Bauten, dem die Central-Commission untergeordnet war und wurde zur Leitung derselben berufen, weil er damals die Geschäfte der Bauabtheilung dieses Ministeriums interimistisch zu führen hatte. Wiewohl mit anderweitigen wichtigen Staatsgeschäften betraut, so widmete doch Freih. v. Czoernig dem Institute die regste Sorgfalt, so dass es in wenigen Jahren bei den zu seiner Unterstützung berufenen Organen rasch Wurzel fasste und in allen Theilen der Monarchie die gedeihlichste Thätigkeit entwickelte. Als nach Auflösung des Handelsministeriums im Jahre 1859 die k. k. Central-Commission in das Ressort des Ministeriums für Cultus und Unterricht fiel, blieb Freih. v. Czoernig Vorstand der k. k. Central-Commission und wurde bei dem Anlasse als sodann Se. Majestät der Kaiser für die k. k. Central-Commission die Ernennung eines ständigen Präsidenten genehmigte, gleichzeitig mit diesem Ehrenamte betraut. In die Periode seiner Wirksamkeit fallen: Die Organisation der k. k. Central-Commission und seiner Organe, die Begründung des „Jahrbuchs“ und der „Mittheilungen“, die archäologische Durchforschung eines grossen Theiles der Monarchie, eine Reihe der wichtigsten Restaurationen in Österreich, Böhmen, Mähren, Ungarn, Siebenbürgen, Kärnthen und Tirol und die Anknüpfung zahlreicher wissenschaftlicher Verbindungen mit den hervorragendsten deutschen, französischen und englischen Instituten. Wiederholt erhielt die k. k. Central-Commission wegen ihrer hervorragenden Leistungen die Anerkennung Sr. Majestät des Kaisers und anderer deutschen Fürsten, und auf der Londoner Weltausstellung aus Anlass der vorgelegten Publicationen die goldene Medaille. Das Andenken, welches sich Freih. v. Czoernig durch seine energische intelligente Thätigkeit und seine gewinnende Haltung als Präsident der k. k. Central-Commission erworben, wird gewiss bei allen Freunden der Kunst und des Alterthums ein bleibendes sein.

Der Verduner-Altaraufsatz zu Klosterneuburg, das berühmteste Kunstwerk der mittelalterlichen Emailmalerei in Österreich, wurde bekanntlich im Jahre 1322 vom Propste Stephan v. Sierendorf auf der Rückseite mit Eichenholz verkleidet und mit Tempera-Malereien geschmückt, welche im Jahre 1324 zu Wien angefertigt wurden. Es sind dies demnach, historisch beglaubigt, die ältesten Tafelgemälde in Tempera in Österreich und — mit einer einzigen Ausnahme sehr wahrscheinlich auch in Deutschland. In der gegenwärtigen Aufstellung des Altars konnten dieselben nicht besichtigt werden und waren für das Kunststudium seit langer Zeit verloren gegangen. Es war daher ein langgenährter Wunsch aller Kunstfreunde, dass der Verduner Altar derart aufgestellt wird, damit die Rückwand mit den Gemälden ohne Anstand von jedermann in Augenschein genommen werden kann. Wie wir nun vernehmen, hat der hochwürdigste Herr Prälat des Stiftes Klosterneuburg die Absicht, dem Altare seine ursprüngliche Form derart zu geben, dass er durch die beiden Seitenflügel geschlossen werden kann, wodurch jedem Kunstfreunde die Gelegenheit geboten wird, die Gemälde sehen zu können, besonders da auch an der den Gemälden gegenüberstehenden Mauer ein Fenster ausgebrochen werden wird. Bezüglich einer allfälligen Restaurirung wird der Herr Prälat den Rath unseres ersten Restaurators, des Directors der k. k. Gallerie Engerth einholen. Die k. k. Central-Commission beabsichtigt sodann eine Publication dieser Tempera-Malerei zu veranstalten.

° Wie bekannt, hat der Gemeinderath der Stadt Wien beschlossen, im südlichen Seitenchore des St. Stephansdomes drei Fenster mit Glasmalereien zu schmücken. Die Zeichnung des figuralischen Theiles wurde dem Professor Führich übertragen, die Entwürfe zu der Anordnung des ornamentalen Theiles besorgte der frühere Dombaumeister L. Ernst, und die Ausführung der Glasgemälde der Künstler Geyling. Nachdem bereits zwei Fenster vollendet sind, sind nun auch in kürzester Zeit die Arbeiten für das dritte Fenster der Vollendung nahe.

°**Prag.** Am 17. Mai wurde die General-Versammlung des Prager Dombauvereins abgehalten. Aus dem Jahresberichte des Vereinspräsidenten Herrn Grafen Franz Thun erhellt, dass das Vermögen des Vereins im verflossenen Jahre sich über 52.300 fl. belief, und die in jenem Zeitraume auf die Restauration des Prager Domes verwandte Summe über 28.377 fl. betrug. Ferner ergab es sich, dass der im vergangenen Verwaltungsjahre zu diesem Zwecke verwendete Geldbetrag das Doppelte der im ersten Baujahre verwandten Summe überstieg, dass aber auch die in der jüngsten Bauperiode durchgeführten Restaurationsarbeiten diesem gesteigerten Aufwande vollkommen entsprachen. Im Mai 1862 waren vier Chorcapellen von Grund aus bis zu ihrer Sockelhöhe restaurirt, gegenwärtig sind aber diese Capellen vollständig bis zu ihrer Kupferbedachung hergestellt, das Masswerk ihrer Fenster ist stylgemäss ausgebessert und die längst dem Dache sich hinziehende Gallerie in ihrer ursprünglichen Form erneuert. Ausserdem wurde der Verein durch die Freigebigkeit eines edlen Wohlthäters, der nicht genannt sein will, in den Stand gesetzt, das Fenster der St. Ludmillacapelle mit Glasmalereien nach Führich's Zeichnungen und den Entwürfen des Dombaumeisters Kranner ausschmücken zu lassen; dieser Fenstersehmuck wurde von einem tüchtigen Künstler bereits ausgeführt und vollendet.

Im gegenwartigen Baujahre sollen die Capellen der Nordseite restaurirt und eine derselben, welche sich in sehr schadhaftem Zustande befindet, von Grund aus umgebaut werden; somit dürfte in einem Jahre das ganze nördliche Seitenschiff des Domes, welches am meisten durch den Einfluss der Witterung und durch preussische Kanonenkugeln gelitten hatte, vollkommen hergestellt sein. Erst nach der Durchführung dieser Aufgabe wird man an die Restaurirung des hochragenden Mittelschiffes und seiner mit gothischen Ornamenten reichgeschmückten Strebebogen, Fialen und Wimberge schreiten und die Herstellung der bedeutungsvollen Reliefsculpturen, welche zur Seite der Fenster sich darstellen, wie auch der aus den Tragsteinen vorragenden Thiergestalten vornehmen können, welche ihre Erklärung in den Physiologen des früheren Mittelalters finden.

°**Triest.** Wir entnehmen der „Triester Zeitung“ folgende Nachricht:

„Auf Veranlassung des Hofrathes v. Conrad wurde ein Versuch gemacht, den Umfang des alten Aquileja zu ermitteln. Mit Zugrundelegung der Katastralmappe wurden alle noch ersichtlichen Spuren der alten römischen Gebäude mit Linien nach entsprechendem Massstabe eingetragen. Auf diese Weise wurden die alten römischen Stadtmauern mit ihren von 20 zu 20 ° sich wiederholenden Befestigungsthürmen in ihrer wirklichen Lage festgestellt, eben so klar trat die Verengung der Stadt durch die späteren Patriarchen hervor. Die Anregung zu dieser Idee gab Herr v. Steinbüchel, und die Arbeiten selbst leitete der Ingenieur Banbella. Letzterer ist gegenwärtig auch damit beschäftigt auf Grund der Erhebungen einen Plan des alten Aquileja anzufertigen“.

Literarische Besprechungen.

Památky Archaeologické a Mistopisné. Redaktor k. V. Zap. V Praze 1859.

Seit neun Jahren hat die wissenschaftliche Thätigkeit der Sectionen des böhmischen Museums einen lebhaften Aufschwung gewonnen, hauptsächlich dadurch, dass, während in früherer Zeit blos ein Organ der literarischen Wirksamkeit derselben (die böhmische Museumszeitschrift) erschien, gegenwärtig drei periodische Publicationen, den wissenschaftlichen Hauptfächern entsprechend, von denselben herausgegeben werden. Die Museumszeitschrift (Časopis Musea království Českého) wurde auf das Gebiet der Philologie und Philosophie beschränkt, in der von der Museumssection für Naturkunde herausgegebenen Živa wird die Naturwissenschaft vertreten und die Section für Archäologie publicirt in ihren Denkmalen (Památky) Abhandlungen über böhmische Geschichts- und Alterthumskunde. Die Herausgabe dieser Zeitschriften wird hauptsächlich durch die pecuniäre Unterstützung des Maticefondes ermöglicht.

Über den Inhalt des I. und II. Bandes der Památky brachten die Mittheil. der k. k. Central-Comm. im Jahre 1857 einige Berichte, hier soll daher als Fortsetzung derselben eine Übersicht des Inhaltes der in den acht Heften des nächstfolgenden III. Bandes enthaltenen Abhandlungen (der Jahre 1858—1859) gegeben werden[1]).

Der Prager St. Veitsdom, vom Redacteur der Památky K. Zap. Ein im Namen des archäologischen Museumvereines erlassener Aufruf an die Böhmen, um dem damals im J. 1857 gegründeten Dombauvereine beizutreten. Derselbe enthält zugleich eine gedrängte Schilderung der Schicksale des Prager Domes.

Alt-Bunzlau und die Wallfahrtskirche der heil. Jungfrau Maria, von K. Zap. Ein in culturhistoriseher Beziehung beachtenswerther Aufsatz, der insbesondere die Geschicke des wunderthätigen Muttergottesbildes zu Altbunzlau, einer der Sage nach aus dem IX. Jahrhundert herrührenden, in der That aber viel jüngeren Bronzestatuette schildert. Dieses von den Katholiken hochverehrte Kleinod wurde im Jahre 1631 von den sächsischen Kriegsvölkern aus Bunzlau weggeführt, auf dem Prager Altstädter Binge auf den Galgen aufgehängt, beim Rückzug der Sachsen nach Leipzig entführt und erst nach sieben Jahren um schweres Geld wieder zurückgekauft, worauf es im prachtvollen Festzuge, an dessen Spitze Kaiser Ferdinand III. selbst einherzog, nach Altbunzlau zurückgebracht ward. Als aber der schwedische Feldherr Banner in Böhmen einfiel, wurde das Bild in die Kaiserburg nach Wien geschafft, und erst nach dem Tode der ersten Gemahlin Ferdinand's III., die an dem Gnadenbilde mit frommer Hingebung hing, der Bunzlauer Kirche zurückgestellt. Als nun bald darauf der Feind abermals Böhmen bedrohte, wurde es zur grösseren Sicherheit im Prager Dome deponirt, nachdem sich aber Königsmark der Kleinseite Prags bemächtigt, fiel es abermals in die Hände der Schweden, ward aber von Gustav Adolf der zweiten Gemahlin Ferdinand's III. als ein Geschenk nach Wien überschickt und von derselben erst nach vielfaltigen Bitten der höchsten Würdenträger des Landes der Altbunzlauer Kirche zurückgegeben.

Mähren bis zum Jahre 1200, von Dr. Hermeneg Jirecek. Eine ausführliche, auf gleichzeitigen Geschichtsquellen basirte topographische Beschreibung Mährens im XI. und XII. Jahrhundert, in welcher die Namen und die Lage der Ortschaften, Berge, Wälder, Fluren u. s. w., in soweit sie aus den alten Urkunden sich nachweisen lassen, nach den einzelnen Župen geordnet, angeführt werden.

Alterthümer der Slovakei nach den Aufzeichnungen des Dr. Gust. Reuss, mitgetheilt von Božena Němec. Die hier gegebenen fragmentarischen Nachrichten beziehen sich auf die Comitate Gömer, Hont, Sohl und Borsod und betreffen zumeist die daselbst aufgefundenen Denkmale der heidnischen Vorzeit. Hier möge der zahlreichen Bronzeobjecte erwähnt werden, die in einem Haine bei Perjes (Gömer Gesp.) unter einer Steinplatte entdeckt wurden und von denen eine bedeutende Anzahl dem böhmischen Museum übergeben ward. Erwähnenswerth ist ferner die Beschreibung der Gräber bei Felsö-Pokaragy, in welchen man keltische Silbermünzen fand, wie auch die Beschreibung der ausgedehnten Erdwälle bei Althütten (Borsod. Gesp.), in deren Umgebung Bronzeringe, Spangen und Kelte, wie auch Aschenurnen ausgegraben wurden; hervorzuheben ist überdies, dass man daselbst auch römische Münzen und unter diesen eine Münze Diocletians, und ausserdem 500 Stück von Silbermünzen gefunden, welche nach der allerdings nur flüchtigen Beschreibung als keltische Münzen zu bezeichnen sind.

Das in Chrudim gefundene Bronzeidol. Die in der Mauer eines alten Hauses im Jahre 1857 in der Kreisstadt Chrudim gefundenen, aus der spät-heidnischen Periode herrührenden Bronzegegenstände gehören unstreitig zu den interessantesten Funden dieser Art in Böhmen. Es ist die zottige Gestalt eines die Keule schwingenden, auf einem Löwenkopfe knieenden Mannes, welche durch eiserne Stifte an einem eigenthümlich geformten Ständer von Bronze festgemacht war. Insbesondere fesselt dieses Fussgestell die Aufmerksamkeit des Forschers, weil es eine auffallende Ähnlichkeit mit einigen zu Prilwitz gefundenen Bronzeobjecten hat und daher, wie an einem anderen Orte nachgewiesen werden soll, in nächster Beziehung zu den vielbesprochenen Idolen von Retra steht.

Heřmanic im Königgrätzer Kreise, von P. Fr. Petera, enthält topographische Notizen über Heřmanic und die zur Collatur dieses Pfarrortes gehörigen Ortschaften, wie auch genealogische Nachrichten über die Besitzer von Heřmanic, welches das väterliche Stammgut Albrecht Waldstein's, des Friedländer Herzogs war, der daselbst zwar nicht, wie man bisher glaubte, das Licht der Welt erblickt, aber doch seine frühesten Jugendjahre zugebracht hatte. (Albrecht v. Waldstein war, wie P. Ludwig in seinen, in böhmischer Sprache erschienenen Denkwürdigkeiten von Nachod aus authentischen Quellen nachgewiesen, am 14. September 1583 auf der Burg Nachod, wo dessen Grossmutter Hedvig Smiřický von Hasenburg ihren Sitz hatte, geboren.) Die Heřmanicer Veste wurde gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts zerstört und die Trümmer derselben grösstentheils zum Aufbaue der nahe gelegenen Festung Josephstadt verwendet. In der in neuerer Zeit erbauten Kirche dieses Ortes befinden sich ausser vielen anderen Grabsteinen der Waldsteine auch die wohlerhaltenen, mit lebensgrossen, trefflich ausgeführten Bildnissen gezierten Marmorplatten mit böhmischen Aufschriften, welche der Friedländer Herzog über den Gräbern seiner Eltern hatte aufstellen lassen.

Die Burg Pecka und ihre Besitzer vom Jahre 1620—1624. Von Anton Rybička. An die imposanten Ruinen der Burg Pecka (im Jičiner Kreise) knüpft sich die Erinnerung an den tapferen und gelehrten Ritter Harant von Polžic, der am Anfange

[1]) Eine Fortsetzung der Anzeigen über den Inhalt der Památky, umfassend die Jahrgänge 1860 bis 1862, wird in kürzester Zeit nachfolgen.

D. Red.

des XVII. Jahrhunderts die Burg und Herrschaft Pecka besass. Derselbe focht mit Auszeichnung gegen die Türken und unternahm sodann in Begleitung seines Freundes Hermann Černin von Chudenic eine Pilgerfahrt nach Palästina, welche er nach seiner Rückkehr ins Vaterland in böhmischer Sprache beschrieb und herausgab. Derselbe stand in hoher Gunst bei Kaiser Rudolph II. und dessen Nachfolger Mathias, der ihn zum Reichshofrathe ernannte, schloss sich aber später den utraquistischen Ständen an, welche Friedrich von der Pfalz zum Könige von Böhmen wählten; als eifriger Anhänger des Winterkönigs war er daher nach der Schlacht am weissen Berge einer der 23 Unglücksgenossen, deren Häupter am Altstädter Ringe unter dem Henkerbeile fielen. Die Hälfte der Burg und Herrschaft Pecka war ein Eigenthum der Witwe Harant's, die in den Schoss der kathol. Kirche zurückkehrte und ihre Söhne von den Jesuiten erziehen liess, daher wurde nach Harant's Hinrichtung blos die zweite Hälfte des Peckauer Besitzthums, die das justificirte Eigenthum gewesen, confiscirt. Aus dem in neuerer Zeit aufgefundenen, sehr detaillirten Berichte der Commissäre, welche den Besitzantheil Harant's abschätzten, werden in diesem Aufsatze interessante Partien mitgetheilt, welche willkommene Beiträge zur Kenntniss der Burgeinrichtung, des Mobilars und des Privatlebens eines reich begüterten Dynasten jener Zeit darbieten. Besonders interessant ist das Verzeichniss der Bibliothek des vielgereisten, classisch gebildeten Ritters. Hier möge noch erwähnt werden, dass Harant's Witwe, welche sich mit dem ehemaligen Reisegenossen ihres Gemals Hermann Černin vermählt hatte, auch die zweite Hälfte der Burg und Herrschaft Pecka von der königl. Kammer um einen bedeutenden Preis eingelöst, später aber das ganze Besitzthum an den Friedländer Herzog verkauft hatte. Welcher Mittel sich Waldstein bediente, um die Besitzer zum Verkaufe ihrer Güter zu bewegen, erhellt aus der Klageschrift, welche nach Waldstein's Tode Hermann v. Černin eingebracht, worin es unter anderem heisst: „Anbelangend den Verkauf, den die Anna Salome Harantin 1624 mit dem Friedländer getroffen, müsse bemerkt werden, dass sie dieses gezwungener Weise thun musste, indem der Friedländer auf der Herrschaft die Pappenheimbischen Reiter zu diesem Ende einquartirt hatte, welche über 300 Ross, Vieh und Anderes hinweggenommen, und als sie in den Verkauf dennoch nicht eingewilligt, hat er seinen Rittmeister — — mit 300 Pferden gar ins Schloss einlogiren und die Frau also tribuliren lassen, so dass sie nolens volens ihm das Gut verkaufen musste".

Die Burg Hochchlumetz im Taborer Kreise und die Umgegend derselben. Von P. Norb. Wlasák. Die auf einem Berge sich erhebende Burg Hochchlumetz, ein ansehnlicher Bau, der seinen mittelalterlichen Charakter grösstentheils noch erhalten hat, ist der Mittelpunkt einer weitläufigen Domaine des älteren Zweiges der fürstlich Lobkowitz'schen Familie. Ausser der Schilderung der gesammten Bauanlage enthält dieser Aufsatz eine gedrängte Geschichte der Besitzer der gleichnamigen Herrschaft, insbesondere aber der durch Macht und hohe Geistesgaben hervorragenden Lobkowiče, in deren Besitze Hochchlumetz sich seit fast 400 Jahren befindet. Aus der Beschreibung der zu jener Domäne gehörigen Ortschaften erfahren wir, dass die ursprünglich romanische, späterhin gothisirte Kirche des Dorfes Obděnic einen Thurm mit romanischen Schallöffnungen hat. Die Geschichte des Gutes Třebnic gibt Aufschlüsse über die Genealogie der Herrn Radecky von Radeč und enthält einen Auszug aus der Taufmatrikel, welcher über den Taufact des nachmaligen Kriegshelden Marschalls Radetzky Folgendes berichtet: „Die 4. Novembris 1766 in capella domestica arcis Střebnic. a Venerabili Domino Joanne Josepho Mayer, decano Sedlčanensi et Vicario foraneo baptizatus est Joannes Josephus Venceslaus Ant. Franc. Carolus, filius legitimus Illustrissimi Domini Petri Eusebii comitis Radecký de Radecz, domini in dominio Střebnic, et illustrissimae Conthoralis Mariae natae baronissae Bechinianae de Lažan; cujus levans fuit Illustrissimus Dominus Wenceslaus Comes Radeczký de Radecz; testis et viceagens Illustr. levantis Illustriss. Dominus Franciscus comes Götz, Dominus in Suchdol et Krchleb, et illustriss. Domina Francisca baronissa Bechiniana, nata comitissa de Wieżnik. Natus est 2. Novembris."

Relation vom Jahre 1597 über die Restaurirung der Burg Karlstein. (Mit einem Grundrisse dieser Burg). Den Hauptinhalt dieses nach der böhm. Originalhandschrift von J. E. Wocel in den Památky comentirten, sehr ausführlichen Berichts enthält der III. Jahrg. der Mittheil. der k. k. Central-Commission. S. 274.

Die Capelle des heil. Kreuzes und der heil. Katharina in der Burg Karlstein; mit zwei lithographirten Abbildungen von K. W. Zap. (Vgl. die Beschreibung von Karlstein von Dr. Franz Boek in den Mittheil. der k. k. Central-Comm., welcher die Abbildung der beiden Capellen beigefügt ist.)

Die St. Barbarakirche zu Kuttenberg, von J. E. Wocel; mit 3 Kupfertafeln. Ausführlicher noch als die deutsche Abhandlung desselben Verfassers im I. Bd. der Mittelalterl. Kunstdenkmale des Dr. Heider und Prof. v. Eitelberger.

(Schluss folgt.)

Dr. Karl Lind: Über den Krummstab. Eine archäologische Skizze. Wien 1863. In Commission bei Prandel und Ewald.

Mit der vorstehenden Abhandlung beabsichtigte der Verfasser — wie er sich im Vorworte ausspricht — den Besuchern der ersten Ausstellung des Wiener Alterthumsvereines ein bleibendes Andenken zu bieten und Jenen, die nicht in der Lage waren, sie zu besuchen, durch Behandlung einer einzigen Gruppe ein kleines und schwaches Bild von den bedeutenden Schätzen zu geben, die damals vereint in Wien zu schauen waren. Zu diesem Zwecke sind fast alle dort ausgestellt gewesenen Krummstäbe in Holzschnitten veranschaulicht und der Vollständigkeit wegen noch Abbildungen einiger anderer in Österreich vorhandener Krummstäbe beigegeben. Den Beschreibungen der einzelnen Objecte ist als Einleitung eine Darstellung der Bedeutung und Symbolik, dann der formellen und künstlerischen Entwickelung des Krummstabes im Mittelalter vorausgeschickt, und zwar mit Benützung der deutschen und französischen Forschungen der letzten Jahre über diesen interessanten — jedoch noch immer nicht erschöpfend gewürdigten Gegenstand. Überblicken wir daher die Aufgabe, welche sich Dr. Lind mit dieser kleinen Monographie gestellt hat, so wollte er auf wissenschaftlichen Grundlagen — ohne jedoch die Forschung mit neuen Erfolgen zu bereichern — eine leicht fassliche, populäre Darstellung des in Frage stehenden archäologischen Thema's liefern. Indem wir das Lobenswerthe dieses Unternehmens anerkennen und uns freuen, dass in Österreich das Interesse an den kunstarchäologischen Studien gross genug ist, um zu dem Versuche einer populären, auf weitere Kreise berechneten Behandlung die Anregung zu bieten, haben wir bei der Lectüre dieser Broschüre doch wieder gefühlt, mit welchen Schwierigkeiten die derartige Behandlung eines Stoffes verbunden ist. Setzt dies einerseits voraus, dass die Forschung den Stoff erschöpft hat und dem Verfasser die Gabe einer gewandten und anziehenden Behandlung eigen ist, so zeigt sich andererseits auch, welch' umfassende Kenntniss aller Zweige der mittelalterlichen Kunst erforderlich ist, um in dieser Art nur ein einziges — wenn auch ganz untergeordnetes Thema mit Sicherheit behandeln zu können. Die feinen Stylunterschiede der einzelnen Kunstperioden und die damit im Zusammenhange stehende Frage der Chronologie, das technische Verfahren, die geistige Auffassungs- und Darstellungsweise der Künstler und

Kunsthandwerker in den verschiedenen Epochen des Mittelalters äusserte sich in dem kleinsten Werke, und will man mit Sicherheit dasselbe beurtheilen und den Laien Nutzen gewähren, so muss man in den grossen Fragen der mittelalterlichen Kunst einen festen Standpunkt einzunehmen im Stande sein.

Dies vorausgeschickt, wollen wir an Einzelnheiten der Darstellung einige Bemerkungen knüpfen. Vor Allem scheint es uns verfehlt, dass der Verfasser die Formenentwickelung des Krummstabes nach Jahrhunderten schematisirt und neue bedeutsame Veränderungen fast regelmässig in den Beginn eines Jahrhunderts versetzt hat. Dass wirklich die Krückenform in der abendländischen Kirche zu Ende des XII. Jahrhunderts gänzlich verschwindet, und erst im Beginn des XIII. Jahrhunderts die Formen reicher und mannigfaltiger werden, dass die symbolischen Beziehungen mit Anfang des XI. Jahrhunderts häufiger werden, und Stäbe ganz von Elfenbein erst vom Beginne des XII. Jahrhunderts vorkommen, — für diese Behauptungen ist der Verfasser den Beweis schuldig geblieben. Ein Widerspruch liegt übrigens in der Annahme, dass die Formen der Krummstäbe erst im Beginne des XIII. Jahrhunderts reicher und mannigfaltiger werden und die romanische Kunst die formelle Entwickelung derselben unterdrückt hat, während der Verfasser gerade eine Reihe von Geräthen dieser Art aus dem XII. Jahrhundert beschreibt und abbildet, welche sich durch die Mannigfaltigkeit der Form und den Reichthum der Ausstattung auszeichnen. Wie kommt Dr. Lind zu der bestimmt ausgesprochenen Annahme, dass in der Krümmung des St. Wolfganger Pedums der blühende Stab Arons mit der herrlichen fünfblätterigen Blume dargestellt ist? — Schwer verständlich erscheint uns die Bemerkung, dass, eben so wie man dem Stabe im Verlaufe des XI. Jahrhunderts eine symbolische Bedeutung zuschrieb, „man damals überhaupt das besondere Augenmerk dahin richtete, allen Einrichtungen des Kirchengebäudes, den priesterlichen Kleidungen, den kirchlichen Geräthen und Gefässen, endlich allen dem Kirchendienste gewidmeten und geweihten Gegenständen eine bestimmte Symbolik beilegte, und in all' diesem ein Abbild des Glaubens erblicken wollte". Wenn der Verfasser unter den Einrichtungen des Kirchengebäudes die räumliche Anordnung oder in einem andern Sinne das Mobilar versteht, zu den kirchlichen Geräthen: Leuchter, Kelche, Ciborien, Messkännchen u. s. w. und zu den priesterlichen Kleidungen die Casula, Dalmatica, Alba u. s. w. rechnet, so wissen wir uns nicht zu erklären, in wieferne diese ein Abbild des Glaubens vorstellen sollen. — Seite 15 heisst es: dass der „technische Kunstwerth" der Kunstüberreste einer lange vergangenen Zeit (worunter der Verfasser die romanische Epoche versteht) wenige Zweige des Kunsthandwerkes ausgenommen, so ziemlich geringer ist, wenn gleich derlei Gegenstände dem Forscher immer hochwichtig und interessant bleiben. Wir nehmen an, dass dem Verfasser der Ausdruck „technischer Kunstwerth" gleichbedeutend ist mit dem Begriffe: Technik, und müssen daher unter dieser Voraussetzung in Abrede stellen, dass die Technik der Kleinkünste in der romanischen Epoche eine geringe war. Auch die romanische Epoche kann in Bezug auf die Technik eine Reihe ganz vorzüglicher Werke aufweisen, wofür die Beweise in den Überresten der Museen und Domschätze vorhanden sind. Die grosse Kunstfertigkeit war aber nur in einzelnen Schulen und Werkstätten anzutreffen. Überhaupt ist die mangelhafte, zum Theil ganz falsche Ausdrucksweise ein wesentliches Gebrechen der ganzen Abhandlung; so z. B. lassen sich die Ausdrücke S. 20: die zu Ornamenten verwendeten symbolischen Darstellungen, S. 13: thierisches Ornament, S. 17: die typologische Zeit des alten Bundes, S. 35: das Pferd in der Krümmung des Admonter Pedum, ursprünglich ein Einhorn, wurde in Folge der sichtbaren nicht unbedeutenden Beschädigungen zum Pegasus, u. s. w. kaum rechtfertigen.

Wir erwähnen noch, dass die Ausstattung des Werkchens elegant und befriedigend ist, und nur einzelne Holzschnitte, wie namentlich das Klosterneuburger Pedum, in der Ausführung verunglückt sind.

K. W.

Bibliographie.

Albrecht-Gallerie: Auswahl der vorzüglichsten Handzeichnungen aus der Privatsammlung Seiner kaiserl. Hoheit des durchl. Erzherzogs Albrecht. Photographirt von Gustav Jägermayer.

Bulletino dell' istituto di corrispondenza archéologica No. 3.

Brunn H. Über die von Golini in Orvinto ausgegrabenen zwei etruskischen Grabkammern mit Gemälden und etruskischen Inschriften und die von demselben in anderen Gräbern gefundenen Vasen. Cavedoni: Ausgrabungen in Reggio und Brescello.

Corblet J.: Revue de l'art chrétien. V, Paris 1863. VII. année. No. 1—4.

Balthasar J.: La cathédrale de Senlis. (Nr. 1.) — Corblet J.: La peinture chrétienne au XII. siècle. (Nr. 1.) — Linas de: Chaussure impériale et royales du moyen-âge. (Nr. 1.) — Linas de: Les Sandales et les Bas. (Nr. 2, 3, 4.) Drouyn Leo: Chapiteaux romans de la Gironde. (Nr. 2.) — Pardiac: Pelerinage de Compostelle. (Nr. 2, 3, 4.) — Saint Andéol: Cuves baptismales de Chirens et de Saint-Nicolas. (Nr. 2.) — Schaepkens Arnaud: Encensoirs romans et gothiques. (Nr. 3.) — Auber: Anneau de Sainte Radegonde (Nr. 3.) — Corblet J.: L'Orfévrerie chrétienne au XII siècle. Demarsy Arthur: Les églises fortifiées de la Thièrache. — Gomart Ch.: La chapelle de Notre-Dame de Sissy. (Nr. 4.) — Thibaud E.: Notes sur quelques Églises d'Auvergne. (Nr. 4.)

Kirchenschmuck. Ein Archiv für kirchliche Kunstschöpfungen und christliche Alterthumskunde, redigirt von Laib und Schwarz. XIII. Bd., 1. Heft.

Ausstellung kirchlicher Utensilien in Gmünd. — Gänge durch die Katakomben Roms. — Die Frauenkirche zu Bamberg und das heilige Grab daselbst. — Der Evangelist Lucas und die christl. Kunst. Die Kanzel und ihre Stellung in der christlichen Kirche.

Le Beffroi. Arts Héraldique Archéologie. Tome prémier. 1—3. Livraison. Brüges 1863.

Albert Cornelis: Hiérarchie des anges. (Nr 1.) — Bormann de C.: Notice sur la Seigneurie de Heers. (Nr. 1 u. 2.) — Un Triptyque attribué à Royer van der Weyden. (Nr. 1. u. 2.) — L'école de Bruges et les Annales Archéologiques de Paris. (Nr. 1.) — Inventaire des cartes et documents appartenant aux archives de la Corporation de Saint Luc et Saint Eloi à Bruges. (Nr. 2 u. 3.) — Le Symbolisme des Fleurs. (Nr. 3.) — Drama Liturgique: Le Missus. (Nr. 3.) — Le Sept Sacrements et les Annales archéologiques de Paris. (Nr. 3.)

Miltner H. O.: Beschreibung der bisher bekannten böhmischen Privatmünzen und Medaillen. Herausgegeben von dem Vereine für Numismatik zu Prag. Prag 1862.

Semper G.: Der Styl in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. II. Bd., 1—7 Lieferung. Stuttgart 1862.

Sauvageot Claude: Palais châteaux hôtels et maisons de France du XV au XIX siècle. 2 volumes. Paris 1860.

Symonde Latreiche: Legende de Saint François d'Asisse par les trois compagnons. Manuscrit du XIII. siècle. Paris 1862.

Souvenirs de la Gallerie Pourtales. Tableaux, antiques et objets d'art photographies par Goupil. Paris 1862.

Aus der k. k Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Ost. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Ost. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Ost. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Unter Mitwirkung des Prof. Rud. v. Eitelberger und des Dr. Gustav Heider

redigirt von Karl Weiss.

N^o. 8. VIII. Jahrgang. August 1863.

Die Chorgestühle des Mittelalters vom XIII. bis XVI. Jahrhundert.

Von Ch. Riggenbach [1]).

Zu den reichsten und in ihrer Art hoch ausgezeichneten Kunstarbeiten des Mittelalters gehören unstreitig die Chorgestühle. Wesentlich dazu bestimmt, die Zierde innerer Ausschmückung und kirchlicher Einrichtung des Chores zu bilden, entäusserten sich dieselben sehr bald des früheren Charakters ihrer Abstammung aus der Steinsculptur, und gewannen schnell jenen hohen Grad vollkommenster Durchbildung, die wir heute noch an den Meisterwerken dieser Kunstgebilde in deutschen, französischen, englischen und italienischen Kirchen bewundern. Es könnte als gewagt erscheinen, von einer Abstammung der Chorstühle aus der Steinsculptur zu sprechen, um so mehr, als man bisher gewohnt war dieselben wie eine aus dem Haupte des Jupiters entsprungene Minerva zu betrachten, so plötzlich und so vollendet schienen dieselben im XIV. und XV. Jahrhundert auf einmal dazustehen. Ein näheres Eingehen wird es aber bald klar machen, dass es keineswegs eine gewagte Behauptung ist, sondern dass sich dieselbe auf Grund nachfolgender Deduction scharf und bestimmt nachweisen lässt. Zu dem Ende beginnen wir die Einrichtung der Tribunalnische oder Apsis in den Basiliken des alten Domes in's Auge zu fassen da, wo sich ehemals die *„sella curulis"* des Prätors befand, im Mittel der Nische oder Apsis kam nun die Kathedra oder der Bischofsstuhl, zu dessen beiden Seiten, wiederum analog wie die ehemaligen Geschwornensitze, nun die niedrigen Sitzreihen für die den Bischof begleitenden Geistlichen angeordnet waren. Einrichtungen dieser Art sehen wir heutigen Tages noch erhalten in den Basiliken von St. Clemente, S. Nereo ed Achilleo, S. Lorenzo fuori le mura [1]) in Rom, in Oberitalien in den Kirchen von Torcello [2]), Parenzo [3]), Grado [4]) u. s. w.; in Frankreich in den Kirchen von Toul, Bayeux, Lyon, Vienne [5]) u. s. w.

Diese Bischofstühle sind nun meistens massiv, aus einem einzigen Marmorblock ausgehauen, oder hie und da aus einzelnen Steinplatten zusammengesetzt, freilich von ganz anderem Charakter, als ihn jene Richterstühle oder Sessel der Prätoren gehabt haben, deren Formen mehr dem Faltstuhl *(faldistorium)* ähnlich sind, wie Abbildungen solcher Sessel auf Consular-Dyptichen hinlänglich beweisen [6]). Der antike Charakter, welchen die meisten der noch erhaltenen Bischofstühle haben, stammt wohl daher dass, da einige solche Stühle wirklich antik sind, wie z. B. der Stuhl des heil. Hypolytus, gegenwärtig in der Sammlung des Vaticans, u. a. m. spätere Arbeiten solcher Stühle zum Theil aus Condescenz für die althergebrachte Form, mehr oder weniger derselben untergeordnet worden sind, wie solches z. B. an dem noch ins XIII. Jahrhundert hinaufreichenden Bischofstuhl in der Kathedrale von Toul in

[1]) Zum näheren Verständniss der Überschrift der vorstehenden Abhandlung haben wir Folgendes zu bemerken: Es war die Absicht des Verfassers eine Geschichte der Entwicklung der Chorstühle des Mittelalters in Deutschland, Italien und Frankreich zu liefern. Leider überraschte ihn der Tod bei dieser Arbeit und wir sind nur im Stande, nebst der vorstehenden Einleitung die Abtheilung über die Chorstühle Deutschlands zu bringen. Die Red.

[1]) Vergl. das Kupferwerk: die Basiliken des christlichen Roms von den Architekten J. G. Gutensohn und J. M. Knapp.

[2]) Vergl. Architecture monastique par Alb. Lenoir in der Revue de l'architecture de M. C. Daly, 1852, p. 13.

[3]) Vgl. mittelalterliche Kunstdenkmäler des österreichischen Kaiserstaates, herausgegeben von Dr. G. Heider u. s. w., Bd. I. S. 105. 116 u. s. w. Abbildungen Taf. XVII.

[4]) Vergl. ferner v. Quast, über Form u. s. w., der ältesten christlichen Kirchen. Berlin 1853.

[5]) Vergl. De Caumont, Abécédaire ou Rudiment d'Archéologie. Paris 1854. Tome I, pag. 247.

[6]) Vergl. das Züricher Diptychon des Consuls Areobindus in den Mittheilungen der antiqu. Gesellschaft. Bd. XI, Heft 4. Zürich 1857, desgleichen Didron, Annales archéol. Vol. XIII, p. 68.

Frankreich ersichtlich ist[1]). Diese steinernen Stühle sammt ihren beiderseitigen steinernen Sitzreihen, wurden beim Gebrauche mit Teppichen belegt, und mit gepolsterten Kissen versehen, wie uns das in einem Mosaikbild in dem Baptisterium von Ravenna veranschaulicht ist[2]). Daher erklären sich auch die *dorsalia* oder Rücklaven, mit welchen die Rückgetäfel der späteren hölzernen Chorgestühle bekleidet wurden, und noch heutigen Tages in mehreren Kirchen zu sehen sind, wie z. B. im Domchor zu Cöln, zu Halberstadt u. s. w. Eine eben so interessante Notiz in Bezug auf die Anordnung der Sitze für die Geistlichen enthält der alte Bauriss des Klosters von St. Gallen vom Jahre 820[3]). In demselben finden wir nämlich die Chornische oder Apsis frei von Sitzen, und letztere in den Vierungsraum und in die beiden Kreuzschiffe verlegt, wo sie mit dem Namen *„formulae"* als hölzerne Bänke im Plan eingezeichnet und eingeschrieben sind. Eine solche Anordnung der Sitze war übrigens im IX. Jahrhundert mehr noch eine ausnahmsweise, sie wurde erst Regel, als mit der Hinterrückung des Altars aus dem Vierungsraum der Kirche in die Apsis der Bischofstuhl mit seinen beidseitigen Sitzreihen von seiner alten Stelle verdrängt, und der Bischof mit seinen Diakonen dadurch genöthigt wurde sich der beweglichen Stühle *(faldistoria)* zu bedienen.

War dieses schon eine wesentliche Veränderung der alten, noch vor der antiken Welt überlieferten Einrichtung der Tribuna oder Apsis, so musste sie es noch mehr werden, als später der Chorbau selbst in seiner architektonischen Gestaltung eine so weithinführende Umgestaltung erlitt; so viel es indess die neuen Verhältnisse immerhin noch gestatteten, wurde an der alten Einrichtung, die Sitze der Geistlichen so nahe wie möglich dem Altar selbst zu haben, festgehalten, und wir finden namentlich im XI. und XII. Jahrhundert jene steinernen Sitzbänke in den Kirchenchören sehr häufig, welche entweder in grossen breiten Mauernischen oder in abgesonderten kleineren Mauerausschnitten angebracht sind. Diese Einrichtung war übrigens mehr für die bei dem Gottesdienste administrirenden Geistlichen bestimmt, wesshalb auch solche Sitze, die gewöhnlich Sitzraum für drei Personen enthielten, Dreisitze[4]) *(sedilia)* oder auch Levitensitze genannt wurden, vorzugsweise auf der Südseite oder Epistelseite in der Nähe des Altars angelegt, und bald mehr, bald minder reich architektonisch ausgeschmückt wurden. Beispiele solcher Priestersitze finden sich noch erhalten in der Schweiz in den Chören der ehemaligen Barfüsserkirche[1]) und der St. Albankirche in Basel, im Chor der ehemaligen Klosterkirche am Ötenbach in Zürich[2]). In Deutschland in der Kirche von Amelungsborn, wo zwischen zwei Pfeilern ein grosser mit Baldachinen bedeckter und sonst reich verzierter Stuhl aus Stein mit drei Sitzen sich befindet, ein gleich verzierter Stuhl mit drei Sitzen aus Eichenholz steht in der Kirche zu Doberan neben dem Hochaltare an der Epistelseite. Ein anderer Stuhl dieser Art steht in der Stiftskirche zu Wimpfen im Thale und ist abgebildet in den Kunstdenkmälern in Deutschland, herausgegeben von Bechstein und von Bibra. In der Kirche des ehemaligen Cistercienser-Klosters zu Maulbronn steht auch ein solcher dreisitziger aus Eichenholz geschnitzter Stuhl aus dem XV. Jahrhundert, ein Prachtwerk mittelalterlicher Sculptur, abgebildet in dem VIII. Jahreshefte des Würtemberger Alterthumsvereines (vgl. Jahrbücher des Vereines für mecklenburgische Geschichte, Jahrgang XXII, S. 218). Vgl. Lübke: mittelalterl. Kunst in Westphalen, S. 309, und Puttrich: systematische Darstellung der Entwickelung der Kunst in den obersächsischen Ländern, S. 76.

Dass in den oben genannten beiden Jahrhunderten neben solchen steinernen Sitzbänken in Mauernischen auch mehr oder weniger hölzerne Sitzbänke in Gebrauch waren, hat uns schon früher der Bauplan des Klosters von St. Gallen angedeutet, es darf aber, bei dem Mangel bestimmter historischer Nachweise darüber, nicht vergessen werden, wie solche Sitze der Natur ihres Materials nach schon mehr der Vergänglichkeit und der Zerstörung unterlagen, und anderntheils wie der romanische Baustyl es vorzog, seine Gebilde viel weniger aus dem zwar schmiegsamen, aber vergänglichen Holze, als vorzugsweise aus dem festeren, weil dauerhafteren Stein zu schaffen.

Und so wird auch die Annahme, dass die eigentliche Entstehung der hölzernen Chorgestühle etwa mit Beginn der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zu datiren sei, abgesehen von den einzelnen uns noch aus dieser Zeit erhaltenen Werken, wesentlich dadurch unterstützt, dass mit dieser Zeit das Umschlagen (resp. Verlassen) der romanischen Formen in der Architectur in die weichen strebsamen Formen der Gothik stattfand, was natürlich für die technische Entwickelung und Ausführung der Holzsculptur und Holzschnitzerei von ungemeinem Einfluss war.

Was wir noch heutigen Tages mit den Namen „Chorstühle" *(Stalles)*[3]) bezeichnen, sind die längeren oder kürzeren Reihen von Sitzbänken, die meistentheils an den

[1]) Vergl. Annales archéologiques par Didron, Vol. II, p. 176. Steinerne Bischofstühle finden sich ferner abgebildet: bei Viollet-le-Duc Dictionnaire raisonné II, p. 414, 416 und 418.

[2]) Vergl. Daly, Revue de l'architecture, 1852, p. 32.

[3]) Vergl. Keller, Bauriss des Klosters von St. Gallen vom Jahre 820 in Facsimile. Zürich 1844.

[4]) Vergl. De Caumont, Abécédaire I, p. 425, und H. Otte archäol. Wörterbuch, S. 32.

[1]) Vergl. die Barfüsser-Klosterkirche in Basel. Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterth. Basel 1843. Taf. III.

[2]) Vergl. Vrlaer, Sammlung züricherischer Alterthümer, und S. Vogelin, das alte Zürich, S. 128. Zu vergleichen ist auch das schöne in den Annales archéol. Vol. X, abgebildete Exemplar S. 282.

[3]) Vergl. H. Otte a. a. O. S. 23, und Handbuch der kirchlichen Kunstarchaeologie S. 34.

beiden Langseiten des Chores (südlich *chorus abbatis*, auch *latus praepositi*; nördlich *chorus prioris*, auch *latus decani*), oder auch in der Vierung des Kreuzschiffes aufgestellt sind, und je nach der Anzahl der Geistlichkeit aus 2—4 Reihen in gewissen Entfernungen von einander abstehender Sitzbänke, welche wieder in einzelne Armsitze eingetheilt sind, bestehen. Die hinterste Reihe, über dem Fussboden durch einige Tritte erhöht, hat gewöhnlich eine hohe Rückwand *(dossier)* mit überragendem Baldachingesims *(dais)*, während die übrigen Reihen sich nach und nach abstufen und durch Zugänge zu der hintersten Reihe unterbrochen werden. Jeder einzelne Sitz ist zum Aufklappen eingerichtet, und um den frühern anstössigen Gebrauch kreuzförmiger Krückstöcke abzustellen, mit einer sogenannten „*Misericordia*“ versehen: eine Art Stütze für die beim Stehen ermüdeten oder leiblich schwachen Geistlichen.

Dieser Einrichtung entsprechend sind daher doppelte Armlehnen *(accotoir)* angebracht, die niedrigen zum Gebrauche beim Sitzen, die höheren zur Bequemlichkeit beim Stehen.

Haben wir so eben den architektonischen Aufbau der Chorgestühle in seinen drei Hauptgliederungen: den Sitzbänken mit ihren doppelten Armlehnen und Klappsitzen, den Rückwänden nebst ihren hie und da vorkommenden Zwischenwänden, und dem baldachinartig überragenden Krönungs-Gesimse, unterschieden; so bleibt es nun meine Aufgabe, nachzuweisen, wie dieselben in ihrer künstlerisch-technischen Ausbildung im Verlaufe der verschiedenen Jahrhunderte sich entwickelt haben. Zwei Momente sind hierbei besonders beachtenswerth: einmal, dass in diesen Jahrhunderten die Kunst immer mehr aus den Händen frommer Genossenschaften in diejenigen der Laien überging, und sodann, je mehr wir uns den Anfängen des Reformations-Zeitalters nähern, eine immer derbere und kühner auftretende Satire in Darstellungen damaliger Gebrechen und der Verweltlichung des geistlichen Standes [1]).

Es wird wenig Beispiele plastischer Kunstdenkmäler des Mittelalters geben, an welchen sich das Abbild damaligen Lebens und Treibens so concentrirt beisammen findet, wie in den Sculpturen der Chorstühle.

Das bürgerliche Leben in seinen kriegerischen, gewerblichen, häuslichen und ländlichen Beschäftigungen und Einrichtungen ist reichlich vertreten, so wie nicht minder ihm gegenüber das Leben der damaligen Geistlichen in Darstellung ihrer gottesdienstlichen Gebräuche und Verrichtungen in solcher verdeckteren oder offenen Zeitsatire. Zu letzterer gehören besonders die Darstellungen aus der Thierfabel, welche ungemein beliebt waren und wohl selten, in dieser oder jener Weise angebracht, an irgend einem bedeutenden Chorgestühle fehlen. Auch Ironien auf das Mönchsthum sind nicht selten, ein Beispiel davon finden wir an den Rückwänden der Chorgestühle des Basler Münsters, die ich für den Ausdruck des Gegensatzes halte, welcher zwischen den Chorherren der reichen alten Abteien und den armen Bettel- und Predigermönchen der späteren Orden bestand.

Der grosse Sagen-, Mährchen- und Fabelkreis des Mittelalters hat hier ein grosses weites Feld gefunden, um in reichster Fülle seiner phantasievollen Einbildung den lebendigsten Ausdruck zu geben, und neben den abenteuerlichsten Gestalten und ungeheuerlichsten Gesichtsbildungen finden wir gleich wieder Darstellungen von sittlich lehrreichem Inhalt [1]).

Und was im Grossen und Allgemeinen die Geschichte dieser Jahrhunderte bezeichnet, und als ein schwarzer Schatten über ihnen lagert, der tiefe Hass gegen die Juden — er hat auch an diesen Gebilden seinen Antheil, in welchem der am Schwein saugende Jude eben so wenig vergessen blieb, als in den Steinsculpturen an und in den Kathedralen selbst.

Doch vergessen wird über all' diesen einzelnen Aufzählungen der Hauptsache selbst nicht, der unzähligen Darstellungen aus der heiligen Geschichte, gegen welche alle obgenannte nur einen kleinen Theil ausmachen. Man darf wohl behaupten, dass von den hauptsächlichsten Geschichten des alten und neuen Testaments nicht leicht eine ohne Darstellung geblieben ist, und dass sich recht eigentlich in diesen Chorgestühl-Sculpturen die wahre illustrirte Bilder- und Volksbibel befindet, die heutigen Tages noch unübertroffen und aus dem eigentlichsten Volksleben herausgewachsen vor unsern Augen steht. Endlich erwähnen wir noch der zahlreichen Darstellungen christlicher Symbolik, an welche sich noch diejenigen allegorischen und epigraphischen Inhaltes anschliessen, und deren Einzelheiten wir später noch näher werden kennen lernen.

Nachdem wir so den Reichthum der Sculpturdarstellungen im Allgemeinen überschaut haben, dürfen wir den architektonischen Schmuck, welchen die alten Meister diesen ihren Werken verliehen, um so weniger unbeachtet lassen, als derselbe gewöhnlich den reichen Rahmen um die vorgenannten Werke bildet.

Mit den meistens sehr kräftig gehaltenen Profilirungen der Arm- und Rückenlehnengesimse wechseln die zarten kleinen Säulchen mit ihren feingeschnittenen Capitälen, während die mit gothischem Masswerk oft überreich verzierten Rückwände in der Ausfüllung der Bogenfelder und in den Laubgewinden ihrer Friese den Übergang zu den,

[1]) Vergl. Ernst aus'm Werth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. I. Abtheilung Bildnerei S. 9, u. s. w.

[1]) Vergl. W. Lübke, mittelalterl. Kunst in Westphalen S. 400 ff.

oft sehr künstlich verschlungenen Bekrönungsgesimsen mit ihren Fialen, Baldachinen, Kronen u. s. w. bilden.

So sehen wir den ganzen Organismus, wie er im Grossen die steinernen Kirchenbauten umfasst, hier an den Chorgestühlen in zierlichster Weise concentrirt, und wie sich dort der Steinmetz und der Bildhauer vereint die Hand zur Lösung ihrer grossen Aufgabe boten, so treffen wir hier den Holzschnitzer mit dem Schreiner vereint, um in würdigster Weise das gleiche Ziel in kleinerem Massstabe zu erreichen, das die ersteren oft weniger glücklich, weil gar viel grossartiger, zu lösen im Stande waren.

Noch sind uns die Namen solcher einzelnen Meister erhalten, theils indem dieselben ihre Namen und oft noch ihr Brustbild oder auch die ganze Figur dem Holzschnitzwerke einverleibten, theils sind solche in urkundlichen Nachrichten, Rechnungen u. s. w. aufbewahrt. Nicht selten will man aber so treffliche Arbeiten dem schlichten Klosterbruder oder einfachen Handwerker kaum zutrauen, und verbindet, namentlich in Italien, die Namen der grössten Künstler mit denselben; wie z. B. in Perugia die Erfindung der Zeichnung zu dem berühmten Chorgestühl in der Kirche St. Pietro, ohne irgend einen triftigen Grund, Rafael zugeschrieben wird [1]). Wie ich schon im Eingange bemerkt habe, wie in den genannten Jahrhunderten die gesammte Kunstthätigkeit aus den Händen der frommen Genossenschaften allmählich in diejenigen der Laien überging, so treffen wir doch hie und da auf ausgezeichnete Leistungen von Chorstühlwerken, die aus der Hand von Klosterbrüdern hervorgegangen sind. So finden wir z. B. an den Chorstühlen des Domes von Merseburg die Inschrift: anno. dni. m°.cccc°.xlvi°. facte. sunt. hc. sedes. per. manus. fratris casperi. schokholcz. ordinis. p̄dicatorū, an den Chorstühlen der Nikolaikirche zu Neuröbel im Mecklenburgischen: año dni 1519 per me fratrem Urbanum Schuman [2]), und an denjenigen der Spitalkirche zu Stuttgart: 1495 habend. dieß. werk. gemachl. bruder. Conrad. Zoluer und Hans Hass. (gleichfalls 2 Predigermönche) [3]).

Auch in Italien finden wir den Dominicaner Fra Damiano da Bergamo als Verfertiger des berühmten Chorgestühles von St. Domenico in Bologna, so wie in Verona den Fra Giovanni da Verona als solchen, der das reichverzierte Stuhlwerk im Chor seiner Klosterkirche in S. Maria in organo ausgeführt hat [4]).

Allgemein bekannt, um nun mit einzelnen Namen von Künstlern aus dem Laienstande zu beginnen, ist derjenige von Jörg Syrlin, dem Meister der Krone aller solcher Chorgestühle im Ulmer Dom, der nicht nur seinen Namen und sein Brustbild, sondern auch dasjenige seiner Frau an dem Werke seiner Hand auf die Nachkommen hinterlassen hat [1]).

In der Stiftskirche zu Herrenberg finden wir an dem dortigen Stuhlwerke die Inschrift:

Im Jar CRI. M.DXVII. an der. X^XXX. Riter. Tag. ward
dis Werk usgemacht. durch
Hinrich. Shickhard vo Sigen Burger zu Herrenberg. [2])

und aus den Oberamt-Rechnungen in Wien erfahren wir, dass dem „Wilhelm Rollinger" Bildschnitzer, Verfertiger des Chorgestühles im Dom zu St. Stephan, das Bürgerrecht dafür geschenkt worden [3]). Ebenfalls aus den noch erhaltenen Rechnungen der Bauhütte von der Kathedrale in Rouen erhalten wir den Namen eines Meisters, *„Philippot Viart, maistre huchier de Rouen"*, welcher die Zeichnung sowohl als die Ausführung des ausgezeichneten Stuhlwerkes dieser Kathedrale vollführte [4]), dessgleichen die Namen von 3 Meistern: Alexandre Huet, Arnuol Boulin und Jehan Trupin, welche mit der Anfertigung des grossen Chorgestühles in der Kathedrale von Amiens betraut waren, das bekanntlich an Reichthum der Ausführung mit demjenigen von Ulm wetteifert [5]). Auch von italienischen Werken dieser Art besitzen wir einzelne Namen ihrer Meister, so z. B. des Pietro di Minella, als desjenigen von dem schönen Chorgestühle im Dom zu Orvieto, des Domenico di Niccolo als Meister des Chorgestühles der obern Capelle des Palazzo publico in Siena, des Stefano da Bergamo, Francesco Zabello, Christoforo Lendenari, als solcher der Chorgestühle von St. Pietro in Perugia der Dome von Genua und Parma, so wie noch andere Namen mehr [6]).

Es sind aber keineswegs nur die einzelnen Namen solcher Meister, welche hie und da dem Werke ein verleibt wurden; wir finden an einzelnen Chorgestühlen oft höchst interessante historische Daten in erhabener Schrift ausgeschnitzt. So an den vorhin erwähnten Chorstühlen der Nikolaikirche zu Neuröbel stehen die Nachrichten über die Sitze der Provincial-Capitel des Dominicaner-Ordens z. B. die für Norddeutschland interessante Notiz: *Provincia Saxoniae habet suos conventus non in regnis sed in diversis marchionatibus, ducatibus et dominiis diversis.* An einem Stuhle steht: *non clamor sed amór sonat in aure Dei. bernard.* und daneben: *multa quoqe. alia. monasteria. monialiu. sut. sub. cura. ordinis. et diüsis-citatib* [7]). So

[1]) Vergl. J. Burckhard, Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, S. 259

[2]) Vergl. H. Otte, Handbuch d. kirchl. Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, S. 250

[3]) Vergl. C. Heideloff, Kunst d. Mittelalters in Schwaben. III. Liefg. S. 30

[4]) Vergl. J. Burkhardt, Cicerone, S. 267 und 271.

[1]) Vgl. Grüneisen und Mauch Ulm's Kunstleben im Mittelalter, S. 18 ff.

[2]) Vergl. C. Heideloff, Kunst d. Mittelalters in Schwaben. I. Liefrg. S. 6.

[3]) Vergl. Perger, der Dom zu St. Stephan in Wien. Triest 1854, S. 53.

[4]) Vergl. Langlois, Stalles de la Cathédrale de Rouen, 1838, p. 181.

[5]) Vergl. Jourdain et Duval, Stalles de la Cathédrale d'Amiens. Amiens 1843, p. 44 ff.

[6]) Vergl. J. Burckhard, Cicerone, S. 258 ff.

[7]) Vergl. Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde. Jahrgang VIII. p. 110.

sind auch an diesen Gestühlen die Sitze der einzelnen Mönche durch folgende Inschrift bezeichnet: *Locus reverendi patris provincialis. — Hic est sedes cantoris. Chorus sedes succentoris. — hic est locus hebdomadarii.* — In dem Chorgestühle der Kirche zu Doberan ist auf der westlichen Seitenwand der südlichen Reihe dieser Stühle ein Bild ausgeschnitzt, wie der Teufel einen Mönch verlocken will. Beide Figuren tragen Spruchbänder; der Teufel sagt: *Quid facis hic, fratre vade mecum.* — der Mönch antwortet: *nil in me reperies mali cruenta bestia* [1]). An dem Chorgestühl der St. Martinskirche in Landshut sind im Friese des Baldachingesimses zierlich in erhabener Schrift geschnitzte Hexameter[2]) und an den Überresten des Chorgestühles aus der Andreaskirche in Freising lautet die in goldenen Majuskeln geschnitzte Inschrift: *Anno D. millesimo vicesimo tertio Bertholdus Aublinger canonicus Hujus ecclesiæ perfecit has sedes in honorem St. Andræ apost. (Canonici) content in choro sicut asellus in foro, hic locus est horum qui cantant non aliorum* [3]). Auf dem Friese des Baldachingesimses der Chorstühle in der St. Leonhardskirche zu Basel steht die geschnitzte Inschrift: *Ernst ob dem Alter — und in dem Chor — ist unser Labor.*

Bevor ich nun zur Einzelbeschreibung und Vergleichung der Chorgestühlwerke in den verschiedenen Ländern von Deutschland, Frankreich und Italien übergehe, erwähne ich noch, so viel mir bekannt ist, der Literatur, welche über dieselben, und zwar zunächst derjenigen welche über Deutschland handelt. Leider fehlen bis zur heutigen Stunde solche specielle Übersichten einzelner Landestheile, wie sie z. B. Lübke für Westphalen[3]) und Sieghart[4]) für Baiern aufgestellt haben, und es ist daher ausserordentlich schwierig und mühsam, das zu einer solchen zusammenfassenden Arbeit erforderliche Material zu gewinnen. Die wichtigsten Nachweisungen verdanke ich in Mehrzahl den schriftlichen Berichten von Freunden, die sich an Ort und Stelle der Mühe unterzogen, die betreffenden Chorgestühle zu untersuchen, so wie durch eigene Localstudien und Nachforschungen in dem grossen und reichen Schatz der bis jetzt publicirten Kupferwerke über die Kunst des Mittelalters. Unter letzteren hat das immer noch unübertroffene Werk Mollers, ich möchte beinahe sagen, den richtigen Instinct gehabt, auch einen Repräsentanten dieses Zweiges der mittelalterlichen Kunstthätigkeit durch die Abbildung des Chorstuhles aus der Graumönchenkirche zu Danzig (Tafeln 63 — 65) aufzunehmen, und von da an finden sich in den Kupferwerken von Heideloff, Puttrich, Rosenthal, Harrer, Bibra, Ernst aus'm Weerth, Heider u. a. m., so wie in den Zeitschriften des Organs für christliche Kunst, den Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, den Annales archéologiques von Didron, im gothischen Musterbuche von Statz und Ungewitter u. s. w., eine Reihe einzelner Chorgestühle in Abbildungen mit Beschreibung derselben. Diese Einzelbeschreibungen nun in ein Ganzes zusammenfassen, ihrer Entstehung und allmählichen Entwickelung und Ausbildung durch die einzelnen Jahrhunderte hindurch nachzugehen und zu einen geschichtlichen Abschluss durchzuarbeiten, ist bis dahin noch nie versucht worden. Möge daher dieser erste Versuch zur Lösung dieser Aufgabe mit Nachsicht aufgenommen und beurtheilt worden.

Die Chorgestühle Deutschlands.

Wir wenden uns sofort nach dem Norden Deutschlands, wo noch einige, leider sehr spärliche und zudem höchst übel zugerichtete Überreste des ehemaligen Chorgestühles vom Ratzeburger Dome in dieser Kirche selbst enthalten sind. Dieselben gehören jedenfalls zu den ältesten Denkmälern, welche Deutschland in dieser Art aufzuweisen hat, da sie aus dem Ende des XII. Jahrhunderts stammen. Herr Archivrath Dr. J. Lisch in Schwerin hatte die Gefälligkeit, mir über die noch erhaltenen Reste dieses Gestühles folgende, an Ort und Stelle selbst von ihm gemachten Notizen mitzutheilen.

„Das Gestühle, wie solches in der hier unter Fig. I dargestellten Abbildung gezeichnet ist, existirt als solches nicht mehr. Die einzelnen Stühle sind zernichtet, nur noch die Seitenstücke sind vorhanden, und auch diese nicht mehr in ihrer Integrität. Man hat nämlich die Seitenstücke quer durchgesägt, ungefähr in der Richtung *aa*, und die einzelnen Stücke als Füsse zu rohen Bänken in den Seitenschiffen für arme Leute, oder zu Bänken in unbedeutenden modernen Kirchenstühlen benützt. Was noch davon erhalten, zeigt von sehr schöner Arbeit, und obgleich vor Alter etwas verwittert, sind dieselben weder morsch noch wurmstichig, nur sind die Ecken hin und wieder verfallen. Gegenwärtig sind noch 12 Oberstücke und 10 Unterstücke (an welchen letzteren die kleinen Doppelsäulen alle unter sich verschieden sind, wie auch die übrigen Ornamente an diesen Seitenstücken) vorhanden".

Das XIII. Jahrhundert (1200—1300).

Haben wir so eben eines der ältesten Denkmäler, welche uns in der Holzsculptur von Chorgestühlen noch aufbewahrt sind, in seinem jetzigen wahrhaft barbarischen Zustande kennen gelernt, so eröffnet uns der Blick auf die dem XIII. Jahrhundert zugehörigen Werke eine erfreulichere Perspective. In der Kunstgeschichte wird der grössere Theil dieses Zeitraumes vielfach als Übergangsperiode bezeichnet, und Kunstwerke, welche in demselben

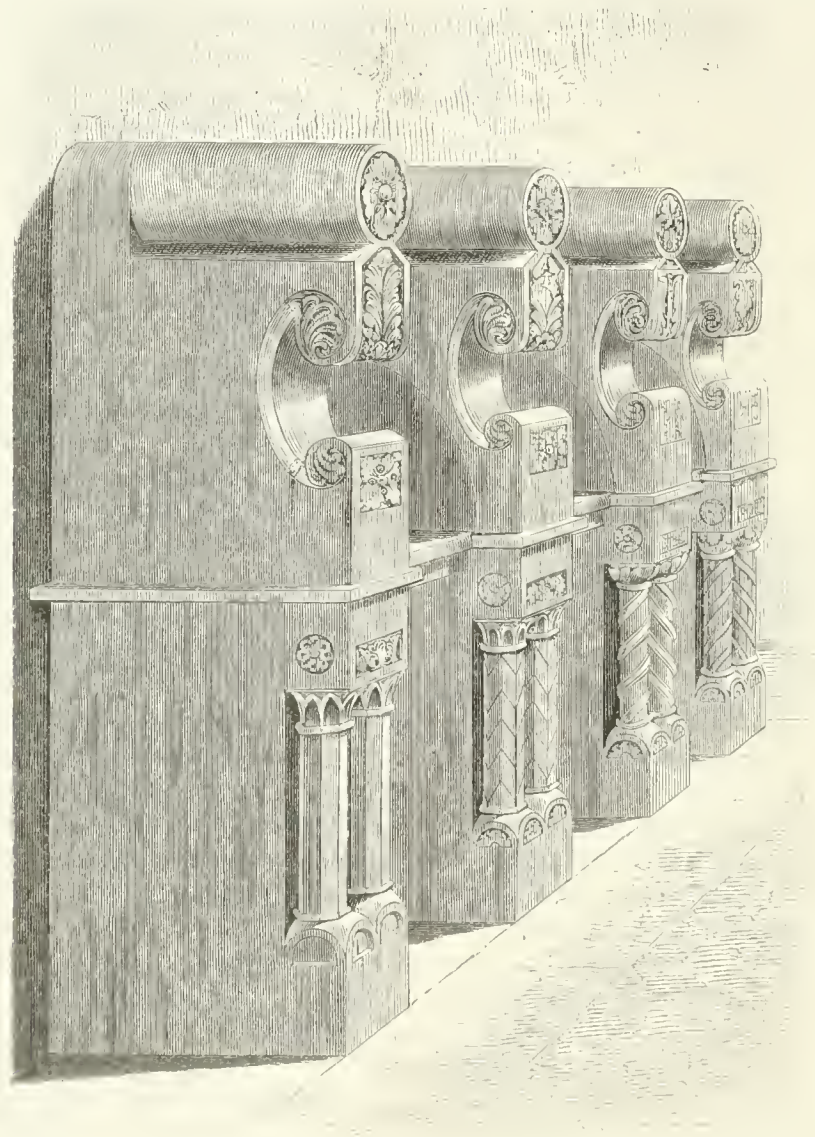
[1]) Vergl. Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde. Jahrgang IX, p. 416.

[2]) Mittheilungen der k. k. Central-Commission Jahrg. 1861, p. 106.

[3]) Lübke: mittelalterliche Kunst in Westphalen p. 400.

[4]) Sieghart: Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1861, S. 106.

entstanden sind, tragen vielfach das Epitheton an sich, dass sie der Übergangszeit angehören. Auch die Chorstuhlbänke, von welchen wir jetzt zu reden haben, tragen mehr oder weniger ein solches Gepräge an sich, je nachdem solche mehr in den Städten entstanden sind, die dem damaligen künstlerischen Verkehr mit seinen Strömungen offen standen, oder aber im Gegentheil, tief im Binnenland gelegen, demselben eher entzogen waren.



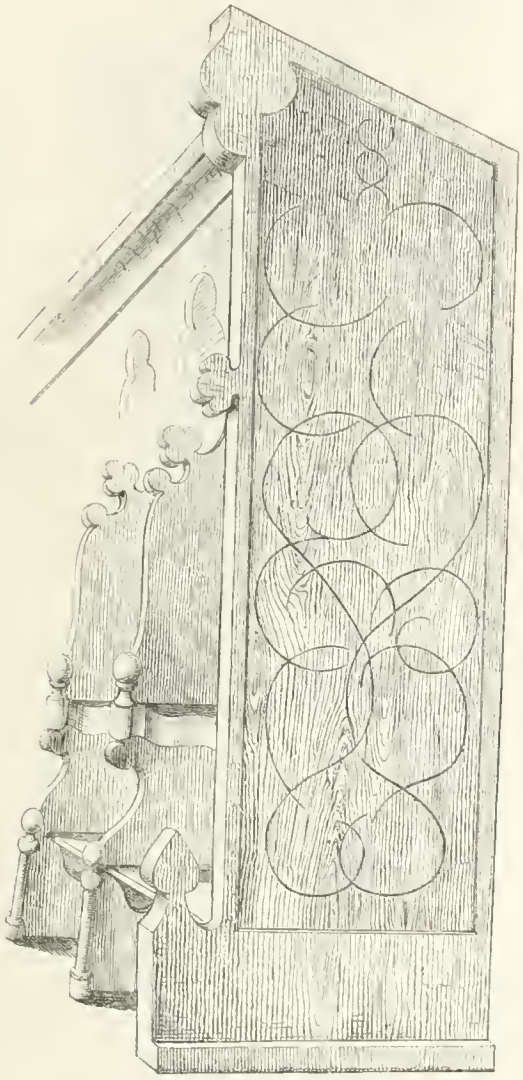
(Fig. 1.)

Wir haben in dieser Beziehung zwei merkwürdige Denkmäler vor uns, das eine die Chorstühle aus der Klosterkirche in Loccum im Hannover'schen, das andere diejenigen in der St. Victorskirche zu Xanten am Niederrhein [1]). Über die ersteren verdanke ich der Gefälligkeit des Herrn Cameral-Baumeisters Mithoff in Hannover die beifolgenden Abbildungen in Fig. 2—4 und nachfolgende Notizen.

„Die Chorstühle standen ehemals in der sogenannten Vierung (bei der Restauration der Kirche mussten sie weichen) und nahmen drei Seiten derselben ein. Die Rückwände und die Seitenbänke (letztere in Fig. 2 dargestellt) bestehen aus sehr starken eichenen Bohlen, die Verzierungen an den Seitenbacken sind flach gearbeitet, und bestehen aus romanischen Kanten und Blumenwerk, wovon

[1]) Ein ebenfalls dieser Zeitperiode, dem Ende des XIII. Jahrhunderts angehörendes Chorgestühl befindet sich in der ehemaligen Klosterkirche Seligenpforten (bei Neumarkt in der Oberpfalz). Nach der Beschreibung, welche Herr Dr. Sighart im VI. Bd. der Mittheilungen S. 106 von diesem Stuhlwerke veröffentlicht hat, ist dasselbe das älteste Chorgestühl im Königreich Baiern. Bildwerk fehlt noch gänzlich an demselben, die äusseren Querwände sind mit stylisirten Sternblumen und Rosetten geschmückt. An den Thürchen erheben sich gewaltige Fialen mit Laubposten, aber ohne feinere Profilirung, noch ziemlich schlicht und derb. Thüren und Pfosten haben oben Zinnenkrönung, in der Mitte der Armlehnen, wo später Köpfe erscheinen, erhebt sich ein aufgerolltes Blattwerk. Obwohl an diesem Gestühl wenig Kunst sich noch gibt, so macht es doch in seiner Grösse (55 Stühle), Einfachheit und Zweckmässigkeit einen guten Eindruck, es ist eine Incunabel der Chorstühlschnitzerei in Deutschland

Figur 3 eine Idee gibt. Die Abscheidungen zwischen den Sitzen und diese selbst haben nichts Besonderes. Vor den Stühlen war ein durchlaufendes Pult. Die Enden der Pulte

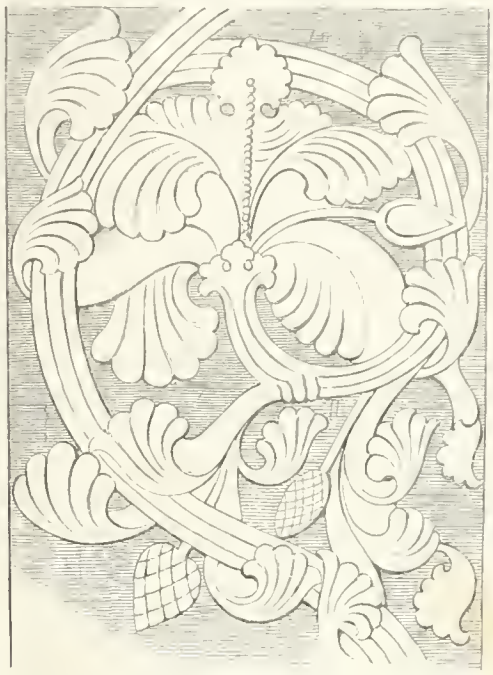


(Fig. 2.)

waren mit Stirnwangen versehen, die aus starken eichenen Bohlen (s. Figur 4) gearbeitet, und mit durchbrochen gehaltener Bekrönung geschmückt waren. Die Zeit der Anfertigung dieser Chorstühle wird um 1250, wo der ältere Theil der Kirche eingeweiht wurde, anzunehmen sein".

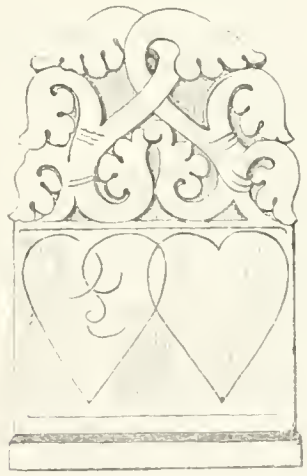
Um einige Decennien jünger als die Loccumer Chorstühle sind diejenigen der St. Victorskirche in Xanten, welche in dem trefflichen Werke „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden von Ernst aus'm Werth, I. Abth., Tafel XIX" abgebildet sind. Über dieselben gibt uns der Verfasser dieses Werkes in dem begleitenden Text auf S. 42 folgende Notizen:

„Die Chorstühle von Xanten sind die ältesten am Niederrhein, sie sind noch romanisch, und neigen dem Übergangsstyl zu. Durchaus verschieden ist die Auffassung der Natur, der wir hier begegnen, von jener spätern naturalistischen Auffassung der Gestühle von Cleve, Emmerich und Calcar. Pflanzen und Thiere erscheinen nicht in geistreicher Realität; erstere geben nur die Motive ihres Wesens,



(Fig. 3.)

um in strengeren Typen aufzutreten, letztere sind von der Phantasie kühn weiter gebildet. Alles ist allgemeiner, strenger, typischer".



(Fig. 4.)

Es ist in der That eine sehr interessante Erscheinung, diese beiden Chorgestühle aus Loccum und Xanten mit einander zu vergleichen. Während erstere, gleich den Ratzeburger Überresten die Signatur der schweren romanischen Steinsculptur, in Holz übertragen, zur Anschauung bringen, zeigen die Xantener Chorstühle bereits eine Freiheit der Formenentwicklung und eine Fülle reicher Details, dass man, hätten wir nicht dergleichen Analogien in den kirchlichen Baudenkmälern selbst aufzuweisen, mit Recht eher den Zeitraum eines Jahrhunderts als nur den

einiger Decennien zwischen diesen beiden Werken anzunehmen berechtigt wären.

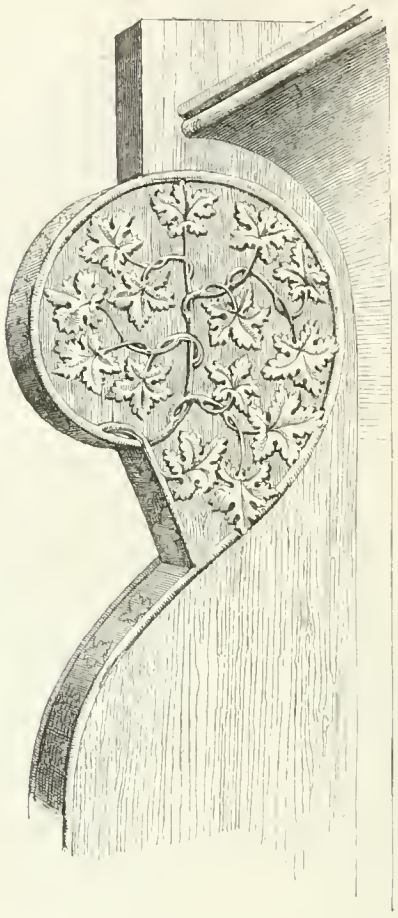
Es bleibt uns jetzt noch die Aufgabe, die verschiedenen Kennzeichen zu constatiren, durch welche sich diese Chorgestühle als Denkmäler des XII. und XIII. Jahrhunderts charakterisiren. Beginnen wir mit den in Fig. 1 abgebildeten Überresten des ehemaligen Gestühles im Ratzeburger Dome, so können wir uns beinahe des Eindruckes nicht erwehren, als eien diese Stühle wie aus einem einzigen massiven Steinblock herausgemeisselt, so compact und streng geordnet, schliesst sich ein Theil dem andern an. Sogar die Polster, welche bei den steinernen Bänken gebraucht wurden, sehen wir oben auf den Armlehnen in Holz verkörpert wiedergegeben (vergl. Fig. 1). Bei den Loccumer Chorstühlen möchte man sagen, dass statt des massiven Steinblockes dicke Steinplatten den Grundton ihrer Construction bilden. Der feste geschlossene Charakter der vorigen Stühle geht auch durch diese hindurch, wozu die hohen Abscheidungswände (vergl. Fig. 2) das ihrige noch reichlich beitragen. Die gesammte Ornamentik der Backenseiten und Stuhlbekrönungen ist wie für Steinsculptur angelegt, und diese beiden Gestühle weisen uns jedenfalls auf solche steinerne Sitze hin, deren ich bereits in der Einleitung erwähnt habe.

Sind nun auch am Xantener Chorgestühle diese Erinnerungen an die ursprüngliche Stein-Entstammung bis auf wenige Reminiscenzen entschwunden, so glaube ich doch in den noch massigen Seitenfeldern der hohen und niederen Stuhlwangen, in den Theilungsringen in Mitte der Säulenschäfte [1]), und in der markigen vollen Behandlung, womit namentlich die Pflanzen-Ornamente ausgeführt sind, dieselben erkennen zu dürfen.

Reihen wir diesen drei genannten Werken noch einige weitere an, so hoffe ich damit die Signatur, welche ich den Chorgestühlen dieser Periode bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts gegeben, noch weiter bestätigt zu haben.

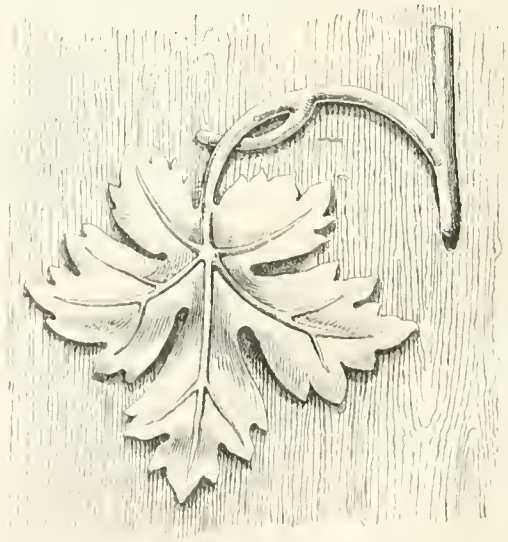
In der am Ende des XII. Jahrhunderts erbauten Klosterkirche zu Kappel im Canton Zürich [2]) befindet sich ein steinerner Priestersitz, der von vorzüglich schöner Sculptur ein steinernes Armlehnengesims hat, wie dasselbe fast bei allen Chorgestühlen der nachfolgenden Zeit in Holz ausgeführt ist. In der gleichen Kirche sind auch zwei Reihen Chorstühle von trefflicher Arbeit, der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts angehörend, welche an ihren Seitenstuhlwangen ähnliche Motive und auch an ihren Säulchen jene Theilungsringe enthalten, wie am Xantener Chorgestühle. Sowohl der steinerne Priestersitz als einzelne Details dieser Stühle finden sich im angeführten Werke über das Kloster Kappel abgebildet.

Nur bruchstückweise, aber immerhin als Beleg zur geschilderten Signatur interessant sind nachstehende



(Fig. 5.)

Details von Chorstühlen aus der Dominicaner-Klosterkirche zu Neu-Ruppin (Fig. 5—8), welche ich der



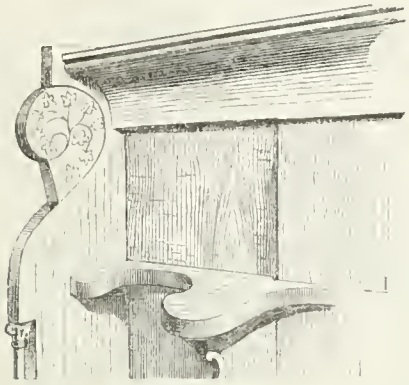
(Fig. 6.)

freundlichen Mittheilung des geh. Regierungsrathes und Conservators der Kunstdenkmäler Herrn v. Quast verdanke.

[1]) Vergl. Viollet-le-Duc. Dictionnaire raisonné de l'Architecture française, Tome II, p. 59—63. Ferner: Mittheilungen der k. k. Central-Commission, Jahrgang 1862, pag. 53.

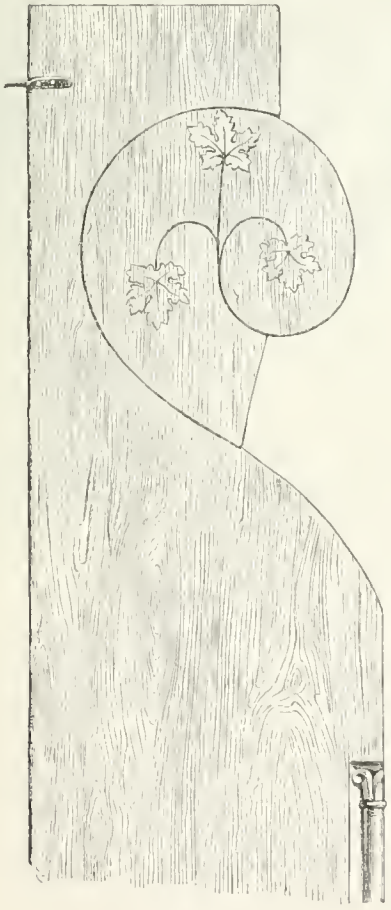
[2]) Vgl. Kloster Kappel im II. Band der Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 1842.

lich bemerke dazu, dass Fig. 6 ein Detail des Laubwerkes bei Fig. 5 bildet. Hier sehen wir noch entschiedener den ursprünglichen Stamm der Steinsculptur vorwalten.



(Fig. 7.)

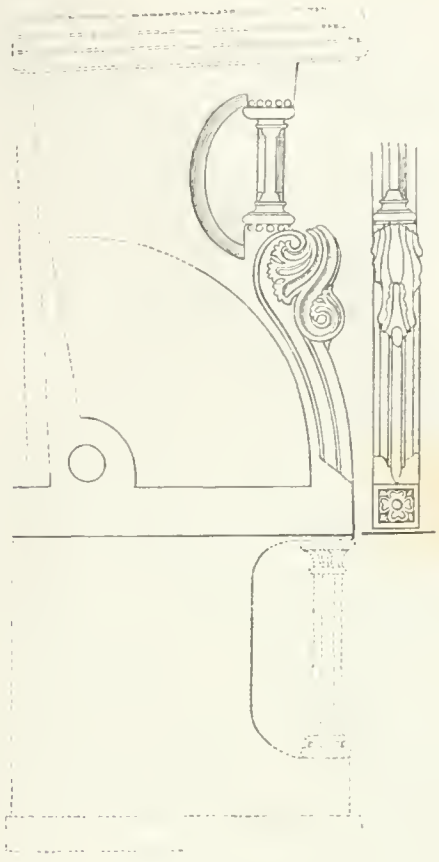
obgleich diese Stühle jünger als die beiden vorgenannten Werke aus Xanten und Kappel sind (etwa um 1300 ent-



(Fig. 8.)

standen). Leider sind diese Stühle seit der letzten Restauration der Kirche spurlos verschwunden!

Beinahe eben so spurlos verschwunden sind die Chorstühle des ehemaligen Cistercienser Nonnenklosters Ivenak (in Mecklenburg an der pommer'schen Grenze) (Fig. 9). In der heut zu Tage ganz modernisirten Kirche sind noch zerschnittene Überreste derselben enthalten, welche als Füsse für Kirchenbänke dienen. Von den unteren Hälften sind mehrere, von der oberen Hälften aber



(Fig. 9.)

nur noch ein einziges Bruchstück vorhanden. Die beiliegende Zeichnung, welche ich der gefälligen Mittheilung des Herrn Archivrathes Dr. Lisch in Schwerin verdanke, hat durch die punktirt angezeichneten Linien die nöthige Ergänzung erhalten, um die Gesammtanlage des Gestühles richtig erkennen zu können. Die Gründung dieses Klosters im Jahr 1252 lässt schliessen, dass die wenigen noch auf uns gekommenen Überreste sicherlich dem primitiven Gestühle angehört haben, womit ohne Zweifel bald nach Vollendung der Kirche, gegen Ende des Jahrhunderts, dieselbe ausgeschmückt wurde.

Endlich ist auch noch der in Heideloff's Ornamentik des Mittelalters, Heft VIII, Tafel 4, abgebildete Thronstuhl des Grafen Wilhelm von Holland zu erwähnen, einem Prachtstück der Holzsculptur aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts, welcher ganz ähnliche Motive an seinen beiden Seitenstuhlwangen, so wie die Theilungsringe an den Säulchen enthält, wie an den vorhin erwähnten Gestühlen von Xanten und Kappel.

Chorstühle aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

1300 — 1350.

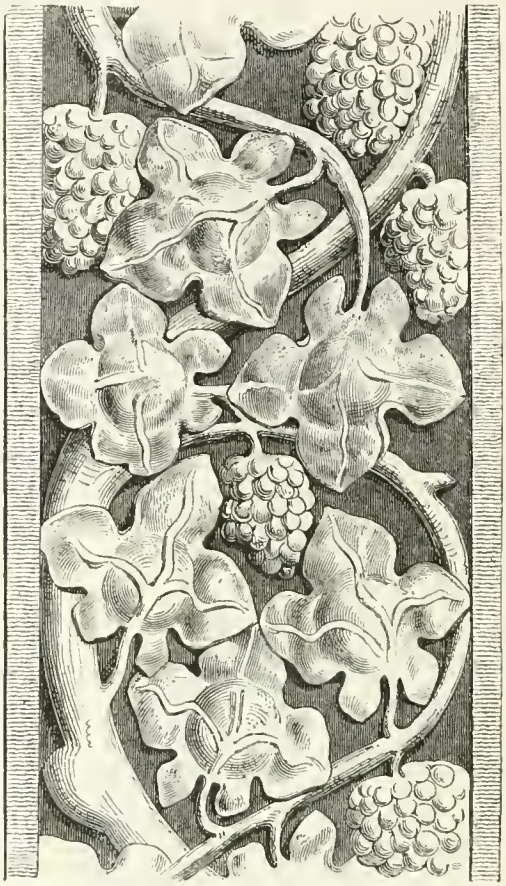
Ich beziehe mich in Bezug auf die dieser Arbeit zu Grunde liegenden Abbildungen theils auf bisher, so viel mir wenigstens bekannt, noch in keinen anderen Werken über mittelalterliche Kunst enthaltenen Zeichnungen, theils auf solche Abbildungen, welche in Werken abgebildet sind, die für deren Studium Jedermann leicht zugänglich sind. Es dürften daher als Beispiele für die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts nachfolgende Chorgestühle unser besonderes Interesse verdienen.

1. Chorgestühl im Dom zu Fritzlar.
2. „ in der Altstädter Kirche zu Hofgrismar.
3. „ „ der ehemaligen Andreaskirche in Freising.
4. „ „ der Stiftskirche z. heil. Alexander in Einbeck.
5. „ „ dem Domchor in Cöln.
6. „ „ in den Kirchen St. Gereon u. St. Maria auf dem Capitol in Cöln.

Von diesen genannten Chorstühlen findet man die unter 1 und 2 genannten in guten Detailabbildungen auf den Tafeln 190 und 83, 82, des gothischen Musterbuches von V. Statz und G. Ungewitter (Leipzig bei Weigel); eben so in demselben Werke auf Tafel 65 und 66. einzelne Details des Chorgestühles aus der St. Gereonskirche in Cöln, welches letztere auch ziemlich ausführlich im 9. Bande der „Annales archéologiques“ von Didron zu finden sind. Über die Chorgestühle 3, 4, 5 u. 6 kann ich mit Ausnahme von Nr. 4, welche Zeichnungen ich der gefälligen Mittheilung des Herrn Lassius, Architekt aus Oldenburg, verdanke, aus eigenen an Ort und Stelle gemachten Studien berichten.

Das erstgenannte Chorstuhlwerk aus dem Dome in Fritzlar trägt noch stark die Signatur des vorigen Jahrhunderts, es macht noch den Eindruck einer aus Sandsteinplatten gemeisselten Arbeit, und zwar um so mehr, als die Ornamente wie in der Steinsculptur erhöht vor der Grundfläche vortreten. Die Stuhlbekrönungen sind schwer und die architektonischen Formen und Gliederungen etwas unbeholfen, hie und da mit noch romanischen Anklängen. An dem Stuhlwerke von Hofgrismar ist es auffallend, wie die Theilungsringe, welche wir an den Chorgestühlsäulchen von Xanten und Kappel in der Mitte des Säulenschaftes gefunden haben, hier an zwei Orten, nämlich oberhalb des Sockels und unterhalb dem Capitäl wiederkehren. Wenn auch in der Ornamentik dieses Gestühles eine feinere Bewegung und feineres Gefühl als beim erstgenannten sich findet, man vergl. z. B. nur die Armlehnknollen beider Gestühle Taf. 190, Fig. 6, und Taf. 82, Fig. 2, so haben doch beide wiederum die gemeinschaftlichen Motive des Eich- und Weinlaubes als Typus ihrer Ornamentik; und bei Fritzlar das gleiche Motiv wie bei Kappel, nämlich das Herauswachsen des Ornamentes aus einem Kopfe.

Von dem Freisinger Chorgestühl [1]) sind leider nur noch einzelne Fragmente vorhanden, die hier abgebildete Stuhlwangenseite (Fig. 10) charakterisirt in ihrem Orna-



(Fig. 10.)

mente noch vielfach das der Steinsculptur entlehnte Motiv; interessant ist die noch bis auf die beiden vermuthlichen Anfangsworte erhaltene Inschrift (Fig. 11), welche uns

(Fig. 11.)

über den Verfertiger des Werkes und dessen Zeit folgendes berichtet:

„Anno millesimo CCC viccsimo tertio Bertoldus Aublinger Canonicus hujus ecclesiae perfecit has sedes in honorem St. Andrae apostoli.

(Canonici) content in coro, sicut asellus in foro.

Hic locus est horum qui contant non aliorum. —

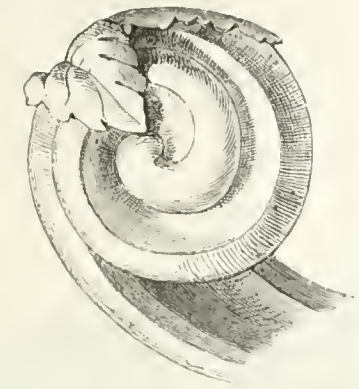
Cros christae famulos hic phealendae conserrat hos.

Diese Inschrift lief ehemals oberhalb den Stühlen im Fries des Bekrönungsgesimses herum, war vertieft in Holz eingeschnitten, die Buchstaben vergoldet auf einem

[1]) Vgl. Mitth. der k. k. Cent.-Comm. V, pag. 106.

blass grünlich-blauen Grunde. Es ist zu beachten, dass auch bei diesem Stuhlwerk das Ornament nur aus Eichenlaub

(Fig. 12.)



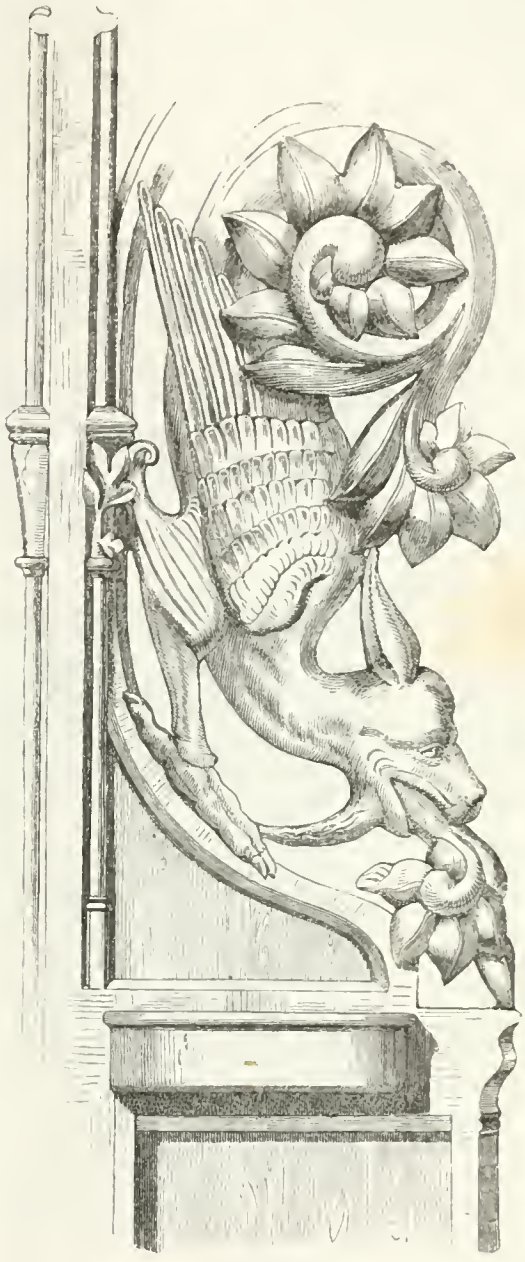
(Fig. 12, *a*.)

(Fig. 12, *b*.)

und Weinblättern besteht, und der hier abgebildete Fries *a* noch aller Profilirung entbehrt.

Von ausgezeichneter Schönheit ist das noch grösstentheils gut erhaltene Chorgestühl in der Stiftskirche zum heil. Alexander in Einbeck. Der damalige Herzog Heinrich der Wunderliche stiftete es im Jahre 1322 in die Kirche. Leider fehlt das ehemalige Bekrönungsgesimse, und deckt weisse Kalktünche die schöne braune Naturfarbe des Eichenholzes. Alle Sculpturen und insbesondere die Capitäle sind mit einem wunderhaft feinen Gefühl geschnitzt. Ohne Zweifel waren die Spitzbogenfelder der hohen Rückwand über den Sitzen früher bemalt, indem noch einzelne Farbenspuren zu finden sind. Es ist vorzugsweise die Pflanzenwelt, welche den Hauptbestandtheil des ornamentalen Schmuckes an diesem Gestühle bildet, daneben wenige groteske, sondern meistens feine zierlich geschnittene menschliche Köpfe oder Blattvoluten, welche theils die Misericordien, theils die Armlehnenköpfe zieren. (Vergl. Fig. 12 *a* und *b*.) Die hohen Seitenstuhlwangen, wovon in Fig. 13 eine abgebildet ist, gehören zu den Schönsten was in dieser Art die Holzsculptur je geleistet hat, es sind wahrhaft classische Arbeiten.

Leider fehlt das Bekrönungsgesimse an den zierlichen Baldachinthürmchen, welche zwischen den Bogenfeldern der Rückwand stehen. Wir haben hier wieder eines jener



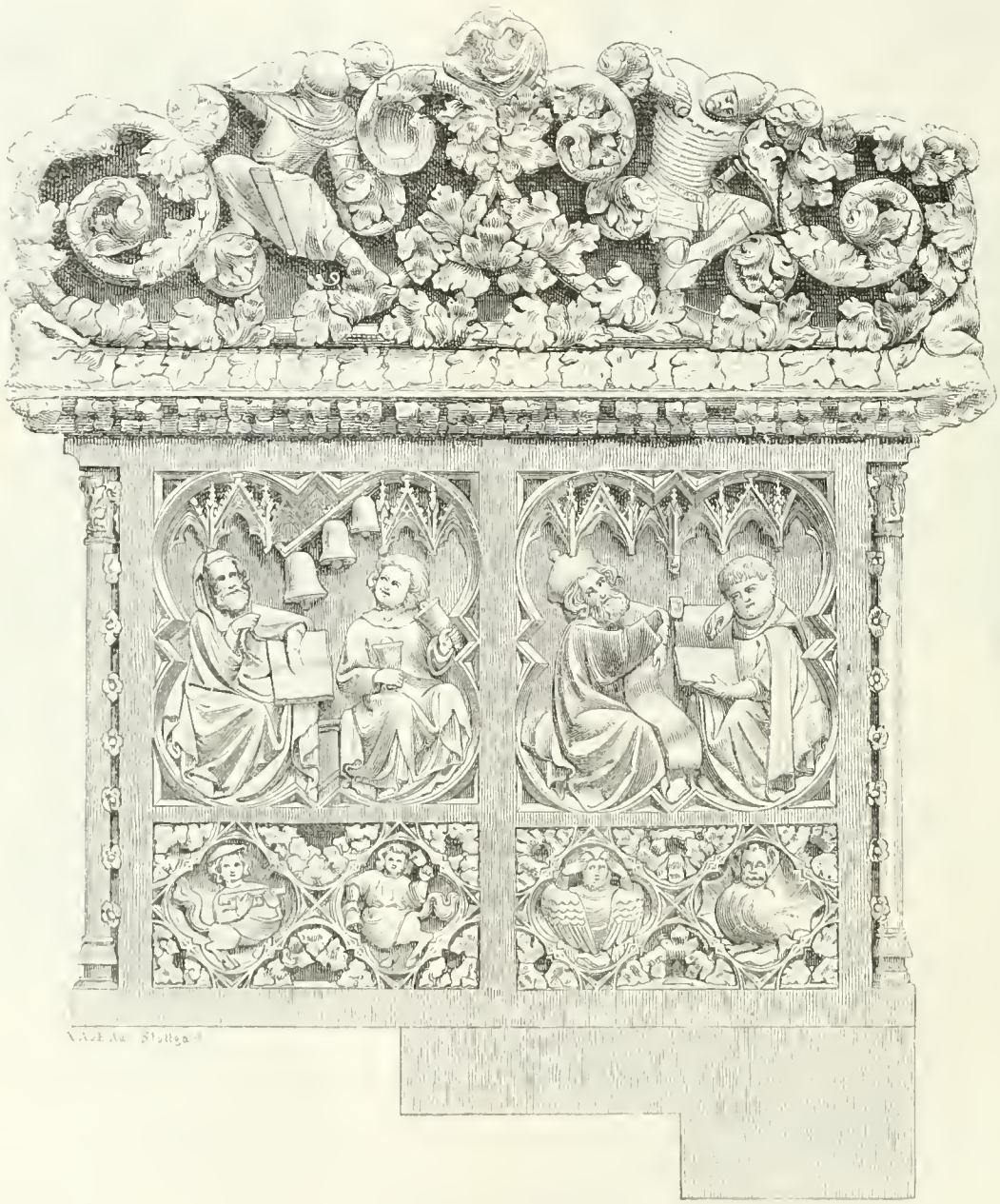
(Fig. 13.)

allerliebsten Motive, wie uns solche hie und da in seltenen Fällen aus der Übergangsperiode des romanischen in den gothischen Styl noch aufbewahrt sind.

Weitaus das bedeutendste Werk unter den bisherigen Gestühlen, ist jedoch dasjenige im hohen Chor des Cölner Domes, von welchem wir ein Detail in Fig. 14 geben. Zwar hat dasselbe keine hohen Seitenstuhlwangen mit Rückwand und Baldachingesimsen, wie das vorgenannte Einbeckergestühl aufzuweisen. Aber ich möchte diesem Cölner Werke das Beiwort eines „historischen“ geben. Man wird in dieser Beziehung wenig Denkmäler aus dieser Kunstgattung finden, die einen so reichen und interessanten Schatz von historischen Sculpturen geistlichen

und weltlichen Inhaltes darbieten, wie gerade diese. Die Aufsätze oder Bekrönungen der Seitenstuhlwangen enthalten theils Scenen aus dem alten Testamente, wie z. B. Kain und Abel, welche ihre Opfergaben, Garbe und Lamm darbringen, Simson den Löwen zerreissend, Simson im Schoose der Delila, Susanna von den beiden Richtern im Bade überfallen u. s. w., theils Kampfscenen, wobei die Kämpfenden in den Rüstungen damaliger Zeit gewappnet, theils mit runden, theils pilzförmigen Schilden versehen sind. Letztere haben das Eigenthümliche, dass sie im Längenprofil angesehen menschlich grotteske Gesichter bilden, so wie auch einige der kämpfenden Ritter in Centauren enden. Das Laubwerk dieser Bekrönungen ist etwas manirirt und charakterlos. Die Füllungen, wie Fig 14 zeigt, sind wiederum der heiligen und Profangeschichte gewidmet. Aus der ersten sind folgende in Reliefs dargestellt:

Vertreibung der ersten Eltern durch den Engel aus dem Paradies. Der trunkene Noah mit seinen drei Söhnen: Sem, Kam und Japhet. Die Wurzel Jesse, in der bekannten Darstellung des schlafenden Jakob, der Stammbaum seiner Brust entwachsend. Abraham den Isaak opfernd und Salomons Urtheil.



(Fig. 14.)

Aus der Profangeschichte sind mehrere schwer zu entziffernde Reliefs vorhanden, die theilweise auf damalige locale Begebenheiten schliessen lassen. Eines dieser Reliefs stellt an einem Schweine saugende Juden dar, wobei zwei Juden das Schwein aufrecht auf seine Hinterfüsse zu stellen bemüht sind, und ein dritter Jude knieend am Bauch des Schweines saugt. Mit diesem Relief steht das nebenanstehende in Verbindung, doch ist mir dessen Deutung nicht klar. Zwei Juden, kenntlich an ihren Spitzhüten, stürzen eine Wanne um, aus welchem der Körper eines alten Schweines mit seinen Jungen herausfällt; der eine dieser Juden hält ein Kind an seiner Hand.

Besonderes Interesse bieten die kleinen Füllungen und diejenigen unterhalb den Sitztreppen durch die Mannigfaltigkeit der hier zur Darstellung gebrachten geflügelten und ungeflügelten Drachen, Centauren, Chimären, Sirenen u. s. w., für welches specielle Feld mittelalterliche Phantasiegebilde eine reiche und lohnende Ausbeute in diesem Gestühle gefunden wird. Ein eben so reiches Feld für culturhistorische Studien bieten die Armlehnköpfe und Misericordien, namentlich finden sich an letzteren Gewandfiguren von wahrhaft classischer Schönheit in den Formen der Faltenbewegung ihrer Gewänder.

Auch an einzelnen symbolischen Darstellungen fehlt es nicht, z. B. der Adler, der seine Jungen zum Dome hinaufblicken macht, das vom Jäger mit Bogen und Pfeil verfolgte Einhorn, welches sich in der Jungfrau Schoos flüchtet, der Pelikan seine Jungen mit seinem aus der aufgeritzten Brust fliessenden Blut nährend, und den Löwen, der mit dem Hauch seines weit aufgerissenen Rachens seine Jungen zum Leben erweckt. Letztgenannte 3 Darstellungen befinden sich in Füllungen unterhalb der Sitzklappen, die erstgenannte an einer Stuhlseitenwange.

Offenbar wird man bei genauer und mehrmaliger Betrachtung dieses Gestühles zwei verschiedene Zeitperioden, in welchen dasselbe entstanden ist, unterscheiden lernen. Die frühere Periode zeichnet sich durch freiere künstlerische Behandlung ihrer Arbeiten aus, durch dieselben zieht sich auch jene lebendige Phantasiewelt der Centauren und Sirenen, die in so unvergleichlicher Weise in den Bekrönungen, Misericordien u. s. w. sich auszeichnet [1]). Eine Fülle kleiner werthvoller Notizen für den Culturhistoriker geht so nebenbei, ich erwähne nur unter vielen anderen Gegenständen die für die damalige Zeit interessanten Darstellungen des Faltstuhles (faltistorium), noch ganz in der gleichen Weise, wie wir dieselben auf den Consular-Dyptichen sehen, mit Thierköpfen an ihren oberen Enden, und den Klauenzehen an ihren Füssen, der mit dem Vorhange überdeckte Badekasten, Musik-Instrumente wie Dudelsack Glockenspiel, Cithara u. s. w. Endlich einige höchst ergötzliche Darstellungen humoristischer Art, und zwar mit und ohne Musikbegleitung finden sich an diesem in jeder Beziehung höchst interessanten, für Kunst wie Culturgeschichte gleich wichtigen Chorgestühle. Vergl. F. Kugler: Kleine Schriften und Studien II, pag. 254.

Einen sehr verschiedenen und etwas nüchternen Charakter trägt das Chorgestühl in St. Gereon, das leider durch die Zeit bedeutend gelitten hat. In einzelnen Details, wie z. B. den unteren Armlehnknöpfen, deren umgelegte Blätterknollen von trefflicher Ausführung sind, bekundet sich ein sehr feines Stylgefühl. Weniger befriedigend sind die figürlichen Darstellungen und weniger glücklich die etwas steifen Motive der bogenförmig ausgeschweiften hohen Seitenstuhlwangen. Eine an den bisherigen Gestühlen nicht so strenge durchgeführte architektonische Haltung und Gliederung macht sich an diesem Gestühle schon sehr bemerkbar welches auch den ziemlich ausgeprägten Charakter der ersten gothischen Stylbildung repräsentirt. In der Kirche St. Maria auf dem Capitol befinden sich mehrere Reihen von Chorstühlen, welche bei früheren baulichen Veränderungen in dieser Kirche aus ihrer ursprünglichen Zusammengehörigkeit getrennt worden. Sie sind gegenwärtig ohne Rückwand und Bekrönungsgesimse, haben kräftig geschnitzte Drachenfiguren auf den Aufsätzen ihrer Seitenstuhlwangen. An den Misericordien dieser im Übrigen sehr einfach gehaltenen Stühle findet man gut geschnitzte Darstellungen der verschiedensten Art, wie z. B. Simson, der den Löwen zerreist, Sirenen mit dem Spiegel in den Hand, der Höllenrachen u. s. w. Im Chor der Apostelkirche in Cöln sind noch einige wenige Reste von einem ehemaligen Chorgestühl erhalten, die hohen Seitenstuhlwangen in ähnlicher Weise wie diejenigen von Hofgrismar mit grossen kräftig geschnittenen Weinlaubblättern, unter welchen ein Drache auf eine Eidechse lauert, u. s. w.

Diesen hier angeführten Chorgestühlen aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrh., möchten wohl noch weitere anzureihen sein, aber die spärlichen Nachrichten, welche bis dahin die Kunstgeschichte dem Zweige der Kleinkünste gewidmet, hat auch über das Vorhandensein dieser Gattung Kunstwerke wenig zu berichten. Die Hinweisungen auf die angeführten Chorgestühle genügen indessen vollständig, um zu zeigen, wie in dieser Zeitperiode ein Losringen von der schweren Ornamentik der Steinsculptur stattgefunden hat, und dagegen eine freiere und lebensfrische Behandlung der eigentlichen Holzsculptur sich zu entwickeln beginnt. Diese letztere gewinnt wie alle Kleinkünste dieses Jahrhunderts von nun an eine rasch zunehmende Ausbildung, wie wir am besten an den nun nachfolgenden Chorgestühlen aus der zweiten Hälfte des XIV. und des darauf folgenden XV. Jahrhunderts ersehen werden.

(Schluss folgt.)

[1]) Vgl. Elkan: Album-Blatter für Freunde der mittelalt. Kunst.

Ein Wandgemälde der Zipser Domkirche.

Von Wenzel Merklas.

Im Augusthefte 1861 dieser Monatschrift wurde am Schlusse der Beschreibung der Zipser Kathedrale eine kurze Notiz über ein altes Wandgemälde dieser Kirche mitgetheilt. Wir erlauben uns auf diesen Rest mittelalterlicher Kunst nochmals zurück zu kommen, weil derselbe nicht nur wegen seines Umfanges und Gegenstandes einer eingehenden Betrachtung würdig ist, sondern auch nebenbei durch die genaue Angabe seiner Entstehungszeit ein verlässliches Hilfsmittel zur Einsicht in eine wichtige Kunstepoche bietet, das bei der geringen Zahl der sicher datirten Werke aus jener Zeit noch immer willkommen sein dürfte.

Das Gemälde war bis zu seiner Aufdeckung vor einigen Jahren längst verschollen, da es höchst wahrscheinlich schon bei der im XV. Jahrhunderte vorgenommenen Erweiterung der damaligen romanischen Collegiatkirche unter einer an manchen Stellen zolldicken Kalkschichte begraben wurde. Es befindet sich nämlich hart über dem nördlichen Portale auf einem Mauerreste des alten romanischen Baues, der wenige Fuss über und neben dem Bilde ohne Schonung desselben abgebrochen, und mit neuem Mauerwerke ergänzt wurde. Einzelne Sprünge und schadhafte Stellen der Kalkdecke verriethen das Dasein einer bemalten Unterlage, und es gelang die Kruste so glücklich abzulösen, dass das Gemälde mit Ausnahme eines grossen Theiles der ornamentalen Einfassung im Ganzen ohne bedeutende Lücken an den Tag trat. Leider war es nicht zu verhüten, dass die obere Lage der Farbenpaste, von dem ätzenden Kalke zersetzt, bei dessen Beseitigung an vielen Stellen in Staub zerfiel, und nur jene Theile derselben übrig blieben, welche sich bei dem Auftrage mit dem Grunde fester verbunden hatten. Nach Mass der mehr oder minder beschädigten Farben ist also auch das Colorit in einem höheren oder geringeren Grade geschwächt, so dass, obgleich das Werk mit Rücksicht auf sein Schicksal im Allgemeinen als befriedigend erhalten erscheint, bei näherer Untersuchung bereits viele Einzelheiten vermisst werden. Die Herstellung beschränkte sich jedoch auf eine möglichst vorsichtige Reinigung, auf die Ergänzung der arg verstümmelten Einfassung nach den noch vorhandenen Spuren und auf einige störende Lücken in den Umrissen und Farben; indem jeder weitere Versuch leicht zur Übermalung ganzer Partien also zum Verderben des ehrwürdigen Denkmals geführt hätte.

Das Wandgemälde, dessen Umrisszeichnung wir unter Einem beifügen (Fig. 1), ist von beträchtlicher Grösse; die Länge erreicht ungefähr 14 Fuss 6 Zoll, die Höhe 6 Fuss 3 Zoll. In der Mitte sitzt auf einem Thronsessel die heil. Jungfrau mit dem Jesuskinde auf dem Schosse; ihr zur Rechten kniet ein König, dessen mit Lilienzaken gezierte Krone[1]) sie mit der rechten Hand erfasst, und welcher nach der Jahreszahl und Gesammtfassung des Bildes kein anderer sein kann, als Karl Robert aus dem Hause Anjou (1309 — 1342), was zum Überflusse noch durch die auf der Laibung des neben ihm gesetzten Fensters befindlichen drei Lilien angedeutet wird. Hinter dem Könige kniet ein junger Mann als Schwertträger; von der Inschrift über ihm können aber nur wenige Buchstaben bestimmt erkannt werden, welche die Worte: flos iuct *(juventutis)* Aaſtellan' *(us)* im Zusammenhange gegeben[2]). Ihm zur Seite ist ein runder Schild angebracht mit einigen Spuren einzelner grosser Buchstaben, etwa mit A F R zu vergleichen. Zur Linken der Mutter Gottes kniet, eine Krone darreichend, ein Bischof, laut der Inschrift: *(T)* homas A *(r)*chi *(episcopus)* der Erzbischof Thomas von Gran (1305 bis 1320, nach Anderen nur bis 1318), hinter ihm aber ein Geistlicher in Mönchstracht, mit den Reichsapfel in den Händen. Ohne Zweifel ist die nicht weit von ihm liegende Inschrift: hen*(r)*icus pr *(aepo)*ſitus fecit iſtud op*(us)* inpingi. nur auf ihn zu beziehen[3]); es wäre somit der Zipser Propst Heinrich, welcher als Kanzler des Erzbischofes Thomas 1317 zu der Würde eines Zipser Propstes gelangt, und selbe bis 1322 behielt, in welchem Jahre er auf den bischöflichen Stuhl zu Veszprim und zum Kanzler der Königin befördert wurde. Zwischen den letzteren zwei Figuren ist eine weisse Tafel angebracht, auf welcher in sechs durch rothe Linien getrennten Zeilen mit schwarzer gotischer Minuskel geschrieben steht: ad le piq su'*(s)* piramu*(s)* si non ducis d'*(c)* uiam'*(us)* g*(ergo²)* docc' u*(ni)* dugam'*(us)*. u *(dum²)* m *(mihi²)* ꝫ *(et²)* meis miſreris. Ano dn M ccc d'*(c)*rim*(mo)* sepmo *(timo)*. In der äussersten oberen Ecke enthält ein runder Schild die

---

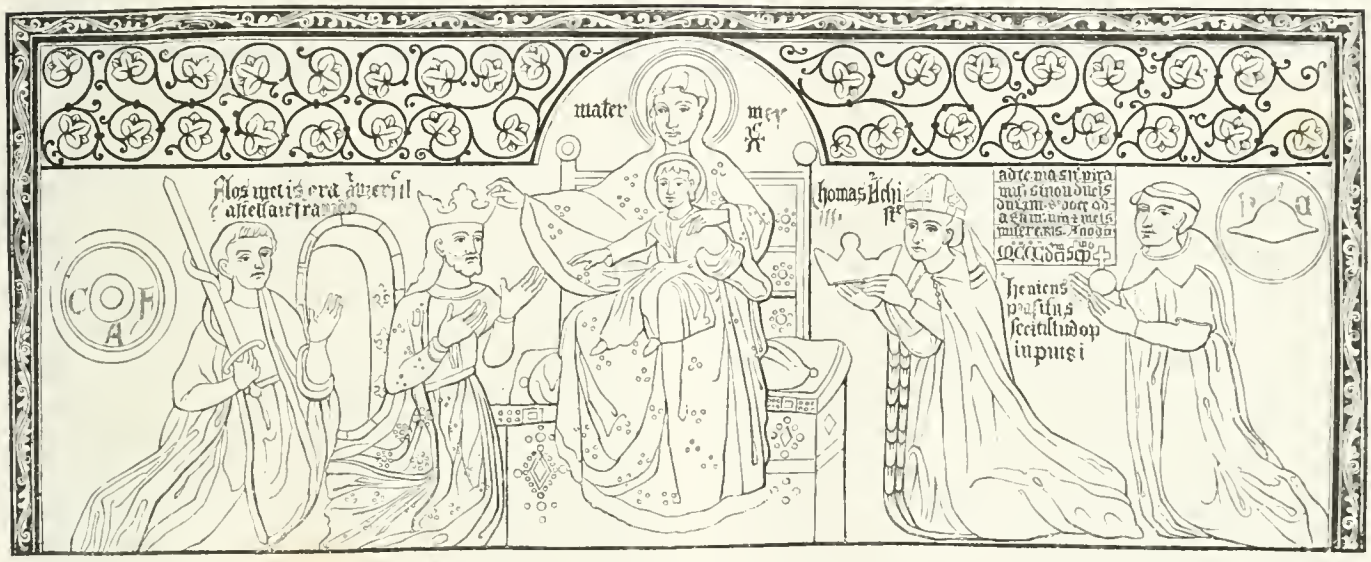
[1]) Diese Art von Kronen ähnlich der französischen, war im Mittelalter nicht selten, und noch jetzt sind solche vorhanden, z. B. die königlich böhmische, die Krone des deutschen Königs Richard im Aachner Münsterschatze. Die Lilienkrone K. Karl's dürfte aber noch einen näheren Grund in der Verwandtschaft der neapolitanischen Anjou's mit dem französischen Hause haben.

[2]) Frank de Sempre war zu jener Zeit Vicecomes et Castellanus arcis Scepus. In einem aus Wagner's Anal. Scep. III gezogenen Verzeichnisse der Vicecomites Scepus kommt für das Jahr 1318 ein Mag. Thomas de Semse als Vicecomes vor, vielleicht ist er eine und dieselbe Person mit unserem Frank oder wenigstens ein Verwandter desselben. Einige der geschichtlichen Notizen über den Castellan Frank und den Propst Heinrich verdankt der Verfasser der gefälligen Mittheilung des Herrn Dr. und Prof. d. Theol. J. Vajdovszky im Zipser Capitel.

[3]) Die von den übrigen abweichende Stelle dieser Inschrift ist leicht zu erklären. Über dem Kopfe des Geistlichen war offenbar kein Raum mehr für eine grössere Inschrift, sie wurde also an einer bequemen Stelle, zwischen den beiden Figuren, eingeschaltet, da überdies die bei dem Bischofe angebrachte Inschrift keinen Zweifel über die Beziehung der ersteren aufkommen liess.

fast erloschene Figur eines geistlichen Dignitarhutes mit herabhängenden Schnüren und Reste von Buchstaben, von denen noch ein h und p einigermassen kenntlich sind. Beide Schilde dürfen als Attribute der neben ihnen befindlichen Figuren betrachtet werden, und die Stelle von Wappenschilden vertreten.

Die Zusammenstellung der vier historischen Personen, ihre Beziehung zu dem hochfeierlichen, von der heil. Jungfrau selbst vorgenommenen Acte der Königskrönung, die sorgfältige Bezeichnung der Namen drängen uns die Überzeugung auf, dass das Werk keineswegs als eine der Willkür des Künstlers überlassene Conception, sondern als ein von dem Stifter selbst geordnetes Denkmal anzusehen ist, durch welches er das Andenken an wichtige Ereignisse seiner Zeit und an seine fromme Dankbarkeit für deren



(Fig 13.)

glückliche Wendung der Nachwelt an einem geweihten Orte überliefern wollte. Bei dieser geschichtlichen Grundlage des Denkmals ist es daher, um zu einer genügenden Deutung zu gelangen, nothwendig, dass wir uns in jenem Zeitabschnitte der ungarischen Geschichte umsehen, in welchem die vorgeführten Männer handelnd auftreten.

Kaiser Ladislaus IV., mit dem Beinamen des Kumanen (1272 — 1290), hatte, da er selbst kinderlos war, den Andreas, einen Sohn des Herzogs Stephan, Bruders K. Bela IV. zum Nachfolger bestimmt[1]). Andreas III. (1290 — 1301), der letzte Sprössling des arpadischen Königsstammes, vermochte sich nur mit Mühe zu behaupten, da ihm als einem entfernten Verwandten das Recht zum Throne von mehreren Nebenbuhlern streitig gemacht, und daher das Reich bereits als erledigt betrachtet wurde. Unter anderen hatte die Königin von Neapel, Maria, als Schwester Ladislaus IV, auf Grund ihrer näheren Verwandtschaft Ansprüche auf die ungarische Krone erhoben, und selbe ihrem Sohne Karl Martel übertragen, welcher sie mit Hilfe des Papstes Nikolaus IV. geltend machen zu können hoffte. Allein er starb schon 1295, und hinterliess seine Erbansprüche seinem Sohne Karl Robert. Dieser fand auch einen bedeutenden Anhang in Ungarn und Croatien, welchem der König keine genügende Macht entgegenstellen konnte, landete zu Spalato in Dalmatien, und wurde von dem Graner Erzbischofe Gregorius in Agram zum Könige gekrönt (1299). Nachdem K. Andreas III. 1301 gestorben war, spalteten sich die Grossen des Reiches in zwei Parteien; die eine, den Erzbischof Gregorius an der Spitze, hielt an Karl fest, die andere, welche jeden Einfluss des Papstes auf die Thronfolge hintanhalten wollte, und den mächtigen Matthäus von Trencsin zum Haupte hatte, bot dem Könige von Böhmen Wenzel II. die Krone an, da dieser durch seine Mutter Kunigunde, Gemalin K. Přemysl Otakar's II. und Enkelin K. Bela's IV., ebenfalls mit dem ausgestorbenen Königshause in Verwandtschaft stand. Wenzel II., bereits auch König von Polen, nahm jedoch den Antrag für seine Person nicht

[1]) Kaiser Andreas II. vermählte sich zum dritten Male gegen den Willen seiner beiden Söhne Bela und Koloman mit Beatrix von Este. Nach seinem Tode wurde Beatrix von Bela den IV. des Landes verwiesen, und gebar in Italien einen Sohn Stephan. Dieser wurde von K. Bela, obgleich gegen seine rechtmässige Abkunft kein Zweifel war, nie anerkannt, und wählte Venedig zum bleibenden Wohnsitze, wo er sich mit der venetianischen Patriciertochter Katharina Morosini vermählte, und einen Sohn, den nachmaligen K. Andreas III. hatte.

an, sondern schlug seinen gleichnamigen einzigen Sohn zum Könige vor, den er mit Heeresmacht nach Ungarn begleitete und in Stuhlweissenburg krönen liess (1301). Karl musste der Übermacht weichen und floh zum Herzoge Rudolf von Österreich. Indessen ruhte auch der Papst Bonifacius VIII. nicht. Er nahm wie seine Vorgänger das Recht der Oberherrlichkeit über Ungarn, welches von den Verhältnissen des heil. Stephan zum heil. Stuhle hergeleitet wurde, in Anspruch, und hoffte es durch Karl, als einen Fürsten aus dem ihm befreundeten Hause Anjou, geltend zu machen; er lud den K. Wenzel zur Verantwortung vor den päpstlichen Stuhl, sandte den Bischof Nikolaus von Ostia als Legaten nach Ungarn, um der Partei Karl's aufzuhelfen, und liess zuletzt gegen alle Anhänger Wenzel's den Kirchenbann verkünden. Nun hielt Wenzel II. jede weitere Anstrengung zur Behauptung Ungarns für nnnütz, und führte seinen, ohnehin im Lande wenig beliebten Sohn nach Böhmen zurück (1304). Die von Wenzel aufgegebene Partei war jedoch nicht gesonnen, sich der Herrschaft Karl's zu unterwerfen, sondern wählte den Herzog Otto von Bayern, einen Enkel K. Bela's IV., zum Könige, welcher nach Ungarn kam, und sich in Stuhlweissenburg krönen liess (1305). Karl war nunmehr fast ganz verlassen; es trat zwar der eben ernannte Erzbischof Thomas von Gran offen zu seiner Partei, und belegte alle seine Feinde mit dem Banne, allein Karl vermochte sich gegen seine zahlreichen und mächtigen Gegner nicht zu halten, und musste sich bis nach Dalmatien zurückziehen. Aber auch sein Nebenbuhler Otto war vom Glücke wenig begünstigt. Karl hatte nämlich bald an dem Papste Klemens V., einem eifrigen Freunde des französischen Königs und daher auch des Hauses Anjou, einen entschlossenen Beschützer gefunden. Otto, vom Papste bedroht und ohnehin ein Mann ohne nachhaltige Thatkraft, suchte Hilfe bei dem mächtigen Wojwoden von Siebenbürgen Apor, wurde aber von diesem, der für sich oder seinen Schwiegersohn Milutin von Serbien nach dem ungarischen Throne strebte, hinterlistiger Weise gefangen genommen, bei welcher Gelegenheit sich Apor auch der Krone des heil. Stephan bemächtigte. Dieser Unfall brachte die Sache Otto's zum Sinken, so dass die Grossen seiner Partei bereits an eine neue Königswahl dachten; aber auch Klemens V. hatte seinen Legaten Gentilis nach Ungarn gesandt, um für Karl zu wirken. Unter solchen günstigen Umständen berief Erzbischof Thomas einen Reichstag auf das Rakosfeld bei Pest (1307), auf welchem Karl von einem grossen Theile der Versammelten als König feierlich anerkannt wurde. Selbst seine entschiedensten Gegner, Matthäus von Trencsin und die Grafen von Güssingen wurden durch Ertheilung hoher Würden gewonnen; Otto kehrte heimlich in seine Heimath zurück (1308), und Karl wurde neuerdings in Stuhlweissenburg gekrönt (1309); aber nicht mit der Krone des heil. Stephan, weil deren Herausgabe von dem Wojwoden Apor beharrlich verweigert wurde. Erst später gelang es dem Erzbischofe Thomas ihn hiezu zu bewegen, worauf der König die heilige Krone nochmals in Stuhlweissenburg empfing (1310). Obgleich nun in unbestrittenem Besitze des Thrones, genoss doch Karl noch längere Zeit hindurch keineswegs der erwünschten Ruhe, und der Friede wurde dem schwer heimgesuchten Reiche erst um das Jahr 1320 wiedergegeben. Manche der Grossen waren während der langdauernden Stürme so mächtig und übermüthig geworden, dass sie es für unnöthig hielten, sich der Gewalt des Königs zu fügen, Matthäus von Trencsin erhob sich von Neuem, verwüstete die Güter der königlichen Anhänger, überschwemmte die Zips mit seinen Schaaren, und brachte Viele zum Abfalle. Von einer andern Seite trieb der Palatin Omode sein Unwesen, bis er vor Kaschau den Tod fand. Seine Söhne vereinigten sich mit Matthäus. Nach mehreren vereinzelten Kämpfen, in welchen den König vorzüglich die Zipser Sachsen kräftig unterstützten, kam es bei Rozgony im Abanjvarer Comitate zu einem grösseren Treffen, welches, nachdem die Kriegshaufen des Königs bereits wankend geworden, durch die Zipser Sachsen zu seinen Gunsten entschieden wurde, (1312). Der König belohnte die aufopfernde Treue der Sachsen mit der Bestätigung aller ihrer Freiheiten. Wie dankbar der König die Treue der Zipser Sachsen anerkannte, erhellt aus dem ihnen im Jahre 1317 ausgestellten Gnadenbriefe, in welchem er ausdrücklich sagte: „Darum des wir haben erkanth ihre treye und dinst, die sie uns von unserer Kindheit guttwillig erwiesen haben, beid demütiglich und begirlich in Schtrayten, die wir hatten wider Matheum von Trentschin und Demetrium, und wyder Omodeus Son auf dem Felde bey Rozgon, und dieselben Cypser unser getreyen nemlich stritten, und schonten nicht ihrer gütter noch eigner person, sunder sich vor unser königlich Majestät dargeben haben in Fertigkeit und blutvergiessen bis in den Todt, so wellen wir ihren getreyen Dinst, und vor den Todt irer Freünde mit heheglichkeit begaben, wie wol das sie mer würdig waren."

Aber ungeachtet der erlittenen bedeutenden Niederlage setzte Matthäus die Feindseligkeiten gegen Karl fort, und waltete in einem grossen Theile des nördlichen Ungarn als unabhängiger Herrscher, da es dem Könige wegen der Verwickelungen mit Serbien und Venedig an der nöthigen Macht, ihn zu bezwingen fehlte. Erst nach Matthäus Tode (1318) wurde die Ordnung allmählich wieder hergestellt.

Diese oberflächlichen Umrisse einer sturmbewegten Zeit werden zur Würdigung des Verhältnisses des Erzbischofes Thomas zu K. Karl Robert hinreichen. Es läge ausser dem Bereiche dieses Aufsatzes, die Ansprüche Karl's oder die Beweggründe unseres Erzbischofes zu untersuchen; uns genügt die Thatsache, dass der Prälat, als die Hoffnung Karl's ganz verloren schien, für selbe das ganze Gewicht seiner hohen, einflussreichen Stellung in

die Wagschale legte, dem einmal von ihm anerkannten Könige mit einer Treue, wie sie wenigen seiner Zeit eigen war, bis an seinen Tod ergeben blieb, und wohl das Meiste zur endlichen günstigen Entscheidung beitrug [1]). Nicht ohne Grund erscheint also — auch abgesehen von seinem verfassungsmässigen Rechte zur Krönung [2]), — der Erzbischof als derjenige, der dem Könige die Krone bringt; aber er thut es nicht unmittelbar, sondern es wird bei dieser Veranlassung auf das zarte Verhältniss hingewiesen, in welchem sich — wohl schon seit des heil. Königs Stephan Zeiten — alle frommen Ungarn die Königin des Himmels als Patrona regni Hungariae zu ihrem Vaterlande als Regnum Marianum dachten. Sie ist die oberste Lehensherrin des Reiches, sie überreicht einem irdischen Lehensherrn ähnlich die Krone als Symbol königlicher Majestät; zugleich scheint damit der fromme Stifter seinem Erzbischofe auch die Mahnung an den König nahe gelegt zu haben, dass er nur mit himmlischer Beihilfe zum Throne gelangt sei. Dass das Bildniss des Propstes Heinrich nicht blos die Stelle eines gewöhnlichen Donators vertrete, bestätigt seine Stellung als Träger des Reichsapfels. Es lässt sich in der That annehmen, dass er als Kanzler des Erzbischofes dessen Gesinnungen und Ansichten theilte, ihm mit Rath und That zur Seite stand, und desshalb selbst vom Könige geschätzt, bei der Krönung mit dem auf dem Bilde angedeuteten Ehrenamte betraut wurde. Für sein Ansehen am königlichen Hofe spricht ferner die Erhebung zu der angesehenen Würde eines Zipser Grosspropstes und die rasche Beförderung auf das Veszprimer Bisthum; es war daher keineswegs ein Einfall der Eitelkeit, dass er sein Bildniss neben jenes des Erzbischofes setzen liess, sondern vielmehr ein Zeugniss für sein nahes Verhältniss zu diesem ausgezeichneten Kirchenfürsten, für seine mit diesem gemeinsame staatsmännische Überzeugung, und zugleich ein Denkmal des Dankes, zu dessen Stiftung er sich alsbald nach seiner Erhebung verpflichtet fühlte. In der fünften Figur sehen wir den Zipser Castellan und Vicecomes Frank oder Franco, welcher uns als „Blüte der Jugend“ vorgeführt wird. Es ist zu bedauern, dass der grösste Theil der auf ihn bezüglichen Inschrift bereits unleserlich geworden; selbe würde wahrscheinlich über seine sonst dunklen Verhältnisse nähere Kunde bieten, wie aus den Resten des Wortes amer zu schliessen ist, nach welchen er zugleich königlicher Kämmerer gewesen sein dürfte. Die Stellung eines Castellans und Vicecomes war zwar nach der damaligen Wehrverfassung von grosser Wichtigkeit, und wurde nur verlässlichen Männern übertragen; aber seine Aufnahme in das Bild blos dieses Amtes wegen wäre ohne hinreichenden Zusammenhang mit der monumentalen Tendenz des Werkes. Eine nähere Veranlassung zu einer solchen Anordnung finden wir aber eben in den Kämpfen K. Karl's mit Matthäus von Trencsin und den Söhnen des Palatins Omodé, in welchen die Zipser Sachsen dem Könige treu anhingen, ja im entscheidenden Augenblicke ihm den Sieg verschafften. In diesen Wirren war Frank, seinem Namen nach vielleicht selbst ein Sachse, bei dem bedeutenden Einflusse seines Amtes wohl einer der Ersten, welcher die Sachsen in ihrer Treue erhielten, zugleich als Vicecomes wahrscheinlich Anführer des sächsischen Banderiums und Theilnehmer an dem Siege bei Rosgony. Somit fand er mit Recht durch seine eigenen Verdienste und als Stellvertreter der treuen Sachsen mit dem Schwerte des Königs in der Hand eine bedeutsame Stelle im Kreise der um Karl Robert verdienten Männer; das Andenken an die ruhmvolle That der Sachsen aber ein würdiges Denkmal in der ersten Kirche des Zipserlandes.

Dies ungefähr mögen die persönlichen Beziehungen sein, welche der Stifter den darzustellenden Personen zu unterlegen wünschte; es erübrigt nun noch die Frage nach dem historischen Grunde des feierlichen Actes der Krönung, der offenbar dem Ganzen als Schwerpunkt dient. Unter der Gestalt des Königs kann, wie oben nachgewiesen worden, kein anderer als Karl Robert gemeint sein, welcher eine dreimalige Krönung erlebte. Wir lassen die erste Krönung im Jahre 1299 gänzlich bei Seite, weil Erzbischof Thomas keinen Antheil daran hatte, und halten uns an die zweite und dritte, welche hauptsächlich in Folge der Bemühungen unseres Erzbischofes zu Stande kamen. Karl wurde 1309 mit einer neuen, zu diesem Zwecke verfertigten Krone gekrönt. Wer aber weiss, in welch' hoher Verehrung die altehrwürdige Krone des heiligen Stephan zu jeder Zeit stand, wird das eifrige Streben des Erzbischofes Thomas, die heilige Krone aus den Händen Apor's zu befreien und die Krönung mit ihr möglich zu machen, begreiflich finden, indem erst durch letztere der königlichen Würde gleichsam eine religiöse Weihe ertheilt wurde. In den Augen des Erzbischofes und seines Kanzlers musste nach den Begriffen ihres Standes und ihrer Zeit die letzte Krönung von höchster Bedeutung sein, und als Schlussstein aller ihrer Mühen, dem Kaiser Karl den Thron zu sichern, erscheinen; es ist daher nicht zu zweifeln, dass unter der auf unserm Votivbilde dargestellten Krönung keine andere als jene des Jahres 1310 verstanden werden könne. Hieraus ergibt

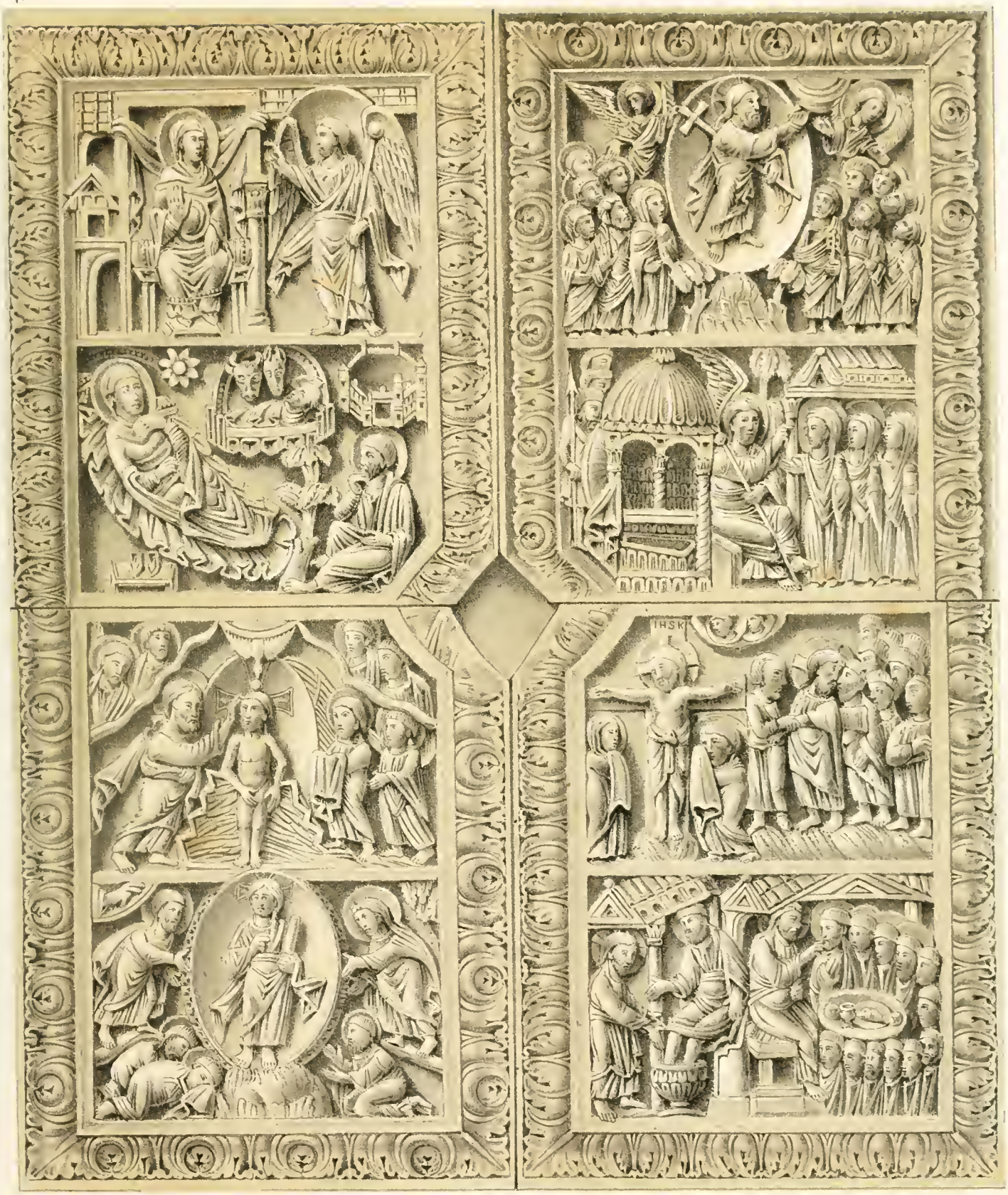
[1]) In welch' hoher Gunst Erzbischof Thomas bei seinem Könige stand, bezeugt unter andern folgende Stelle der Urkunde, mittelst welcher K. Karl ihm die Stadt Rosenau schenkte: „Considerantes nihilominus ex mansuetudine Regiæ Majestatis, quod memoratus Venerabilis Pater Thomas Archiepiscopus, tam familiarem, tam sollicitum et directorem et promotorem nostrorum negotiorum se in nostris factis et cunctis agendis a toto tempore, quo in regnum nostrum Hungariæ jure geniturae nobis obtinuimus, exhibuit fideliter exequendis, ut nullo præcedente donationis titulo, idem a nostra Celsitudine per instantiam suæ reverentiæ obtinere meruisset. (Archiepiscopi Strigonienses von Karl und Joseph Grafen Szirmai.)

[2]) Auch auf dem Reichstage von 1309 wurde beschlossen, dass nur die vom Erzbischofe von Gran vollzogene Krönung staatsrechtliche Gültigkeit habe.

sich zugleich die natürliche Lösung eines auf andere Weise kaum erklärlichen Problems, des Vorhandenseins von zwei Kronen auf dem Bilde. Die von dem Erzbischofe der heiligen Jungfrau dargereichte Krone ist ihrer Form nach merklich verschieden von der Lilienkrone auf dem Haupte des Königs, soll daher vielleicht die Krone des Jahres 1309 bezeichnen. Es kann somit angenommen werden, dass die heilige Jungfrau die zur vorläufigen, durch den Drang der Umstände gebotenen Krönung des Jahres 1309 bestimmte Krone vom Haupte Karl's nimmt, um ihm die von Thomas gereichte heilige Krone aufzusetzen, durch selbe gleichsam den Bund mit dem Könige zu besiegeln, und seinen endlichen vollständigen Sieg anzudeuten.

Wir wollen nun auch die Weise kennen lernen, in welcher der Meister unseres Werkes die ihm vom Stifter gewordene Aufgabe als Künstler zu lösen versuchte. Bei ihrer Ausführung war, da er sich an die speciellen Angaben des Propstes halten musste, und der Gegenstand ohnehin keine bedeutende Entwickelung zuliess, seiner eigenen Erfindung das Wenigste überlassen; wir können daher nur das „Wie" der Darstellung, den Grad der formellen künstlerischen Durchführung in Betrachtung ziehen. Für das Bild der heiligen Jungfrau wählte der Meister ein älteres durch die Tradition festgestelltes Muster, dessen Verschiedenheit von seiner sonstigen Kunstweise deutlich zu bemerken ist. Sie ist eine hohe, in grossartigen Linien gehaltene, den Verhältnissen nach gegen die übrigen Figuren bedeutend grössere Gestalt; das straff ovale Antlitz mit lang gespaltenen Augen, etwas breitem festgeschlossenem Munde und feingeformter länglicher Nase trägt den Ausdruck eines strengen, durchaus überirdischen, leidenschaftslosen Ernstes, besonders in den Augen, welche wie ohne Theilnahme an der eben von der rechten Hand unternommenen Handlung gerade vor sich in den freien Raum hinaussehen. Die Wirkung ist bei der hohen Lage des Bildes ergreifend; die Heilige scheint von ihrem Throne über die im Gotteshause versammelten Gläubigen zu wachen. Bei weitem milder ist das Jesuskind gedacht, nicht ohne belebte Haltung in Stellung und Geberde; leider ist die linke Hand bis auf die letzte Spur verschwunden. Der Kopf ist sehr zart behandelt mit einem leisen Anstrich feinen Lächelns, die ziemlich grossen Augen scheinen sich theilnehmend gegen den König wenden, und die Bewegung der nach ihm hinweisenden Rechten unterstützen zu wollen, sie sind jedoch noch nicht frei von dem starren Wesen, welches wir vorhinein bei der Mutter bemerkten. Der Faltenwurf beider Figuren ist in grossen Massen geordnet; namentlich sind in dem Kleide des Kindes die derben Falten eines starken Stoffes treffend gegeben. Die vier knieenden, ungefähr lebensgrossen Figuren sind offenbar unabhängige Arbeit des Meisters; der Haltung nach ungezwungen, in den Körperverhältnissen richtig, mit Ausnahme der Hände, welche zum Theil zu gross scheinen. Auch die Zeichnung ist mit Rücksicht auf die Zeit des Meisters bis auf einige Härten tadellos, hin und wieder sogar auf die feinsten Nuancen der Körperform Bedacht nehmend; als Eigenthümlichkeit des Künstlers wäre etwa anzumerken, dass die Köpfe nach obenhin etwas breit werden. In dem Gepräge der Köpfe macht sich ein lebendiger Trieb nach Individualisirung geltend, und lässt fast das Streben nach Porträtähnlichkeit ahnen; der Maler versuchte es wenigstens die ihm vorschwebenden charakteristischen Besonderheiten der darzustellenden Personen im Bilde möglichst anschaulich zu machen. Des Königs Gesichtszüge mahnen an seine vornehme Abkunft; in dem klugen scharf markirten Antlitz des Erzbischofes spiegelt sich sein gewichtiges Wirken, in dem derb ausgeführten Kopfe des Propstes Energie des Charakters. Der Castellan, ein kräftiger junger Mann mit dem Ausdrucke einfacher Ehrlichkeit, sieht wie verwundert zu der heiligen Jungfrau empor. Die Gewänder dieser vier Figuren, festliche, der dargestellten feierlichen Handlung angemessene Anzüge, zeigen ein fühlbares Schwanken der Durchführung. Der Verlauf der Linien, besonders nach den unteren Partien hin, lässt sich zwar nicht mehr ganz sicher verfolgen, in dem Übriggebliebenen erkennt man aber noch immer schöne, natürlich fliessende Falten neben ganz leeren Stellen und feinem, enggeschlossenem Gefältel, ähnlich den Gewändern der Bildsäulen aus der primitiven gothischen Zeit, welches letztere jedoch vielleicht als die Nachahmung breiter, reichgefalteter Bekleidung gelten darf; das lange Unterkleid des Erzbischofes möchten wir nach den vorhandenen Resten sogar den missrathenen Gebilden in den Miniaturen des X. Jahrhunderts anreihen. Bei der sichtlichen Sorgfalt des Meisters muss das sämmtliche Beiwerk durch seine auffallende Rohheit und Vernachlässigung der Form überraschen, selbes scheint wie von einer Schülerhand kaum in den dürftigsten Umrissen hingeworfen; in den meisten Stücken sind nicht einmal die geraden Linien eingehalten.

Über die Farben kann nur Allgemeines berichtet werden; man darf nämlich nicht übersehen, dass wir das Werk nicht mehr in seinem ursprünglichen Glanze, sondern in einem bedeutenden Grade von Verflachung und Unscheinbarkeit, welcher eine befriedigende Einsicht in die Kunst unseres Meisters kaum mehr gestattet, vor uns haben. Der Hintergrund scheint ein dunkles, nach unten in's Grünliche übergehendes Grau zu decken; die beiden Schilde sind in derselben etwas modificirten Farbe gehalten; das Fenster, mit weisser, schwarz contourirter Einfassung ist in dem leeren mittleren Raume weiss gelassen. Die heilige Jungfrau hat einen tiefblauen, ein wenig in's Violette spielenden Mantel und ein dunkelrothes Kleid; beide sind mit weissen, zu je drei geordneten Ringen



Lith v Büttemayer Ged t d k k Hof u Staatsdruckerei

besäet. Das Kleid des Jesuskindes ist licht, wahrscheinlich ehemals weiss mit schmutziggrauen Schatten; den goldfarbigen Thronsessel zieren dunkle Edelsteine und weisse Perlen. Das Kleid des Königs ist grün, der Mantel roth; ersteres ebenfalls mit weissen Ringen, letzterer mit gelben in Rosetten zusammengestellten Punkten ausgestattet. Der Erzbischof trägt eine weisse Infel mit gelben Streifen und einen dunkelrothen Mantel; das Kleid ist jetzt grau mit Resten weisser Farbe, die lange Stola weiss mit schwarzen Querstreifen. Der Talar des Propstes hat eine sehr zweifelhafte, in's Braune übergehende Farbe. Des Castellans Kleid ist roth, der Mantel blau, die herabhängende Binde gelb, das Wehrgehenk des Schwertes beinahe weiss. Die beiden Heiligenscheine sind gelb angelegt, jener der Maria mit drei farbigen Kreisen eingefasst, sonst ohne Spur von Gold. Das Rankenwerk des breiten, gelb grundirten Ornamentfeldes besteht aus dicken, schwarzen Linien, die Blätter sind rosenroth; die äusserste Ornamentleiste enthält weiss und schwarz colorirte Verzierungen. Die Ausführung hält gleichen Schritt mit der mehr oder minder vollendeten Zeichnung. Die licht gehaltenen Köpfe des Königs, des Erzbischofes und des Castellans sind zwar gegenwärtig sehr flach und leer, fast nur auf die Angaben mit dunkeln Strichen beschränkt; dies dürfte jedoch dem Meister nicht zur Last fallen, da der verhältnissmässig gut erhaltene Kopf des Propstes noch das ursprüngliche ziemlich kräftige Relief zeigt, und Farbenreste in den Köpfen der Maria und des Kindes eine sehr zarte Detaillirung verrathen. Ob die mit schwarzer Farbe umrissenen Hände schon ehedem die noch jetzt sichtbare sehr schwache Färbung hatten, muss dahin gestellt bleiben. In den Gewändern scheint der Meister mittelst reiner intensiver Farben im Lichte, und mannigfach gebrochener in den Schatten mit Erfolg auf den Effect der Rundung einzugehen: dunkle Umrisse als Grundlage der Ausführung sind aber nicht zu bemerken, da eben an diesen Stellen die tiefsten Farben am stärksten verblichen sind, und nur schmutzige unbestimmbare Striche hinterlassen haben. Weit weniger Aufmerksamkeit verwendete der Künstler auf die Nebenpartien, den Thron, die Kronen u. s. w., selbe sind nur mit rohen Umrissen und einfachen Farben ohne alle Schattenangabe ausgeführt; fast eben so einfach ist das Ornament gehalten, dessen Motive aber ohnehin zu keiner mannigfaltigeren Behandlung geeignet waren. Eine Untersuchung des Bindemittels der Farben wurde nicht vorgenommen; selbe vermögen auch jetzt an den weniger angegriffenen Stellen selbst einer gelinden Waschung ohne Nachtheil zu widerstehen, und sind daher vielleicht nach Art der sogenannten Temperafarben vorbereitet worden; von der ursprünglichen Solidität der Technik liefert das Werk den sichersten Beweis in der Thatsache, dass es sich Jahrhunderte hindurch unter der Kalkkruste zu erhalten vermochte.

Die Jahreszahl 1317, gegen deren Echtheit sich kein gegründeter Zweifel vorbringen lässt, überhebt uns der Untersuchung über das Alter unseres Wandgemäldes; hingegen wird uns nicht der geringste Anhalt geboten, der uns auf die Spur des für seine Zeit bedeutenden Meisters leiten könnte; ob die Reste des einem Monogramme ähnlichen Zeichens neben dem Haupte der heiligen Jungfrau auf seine Person bezogen werden dürfen, wagen wir nicht zu entscheiden. Indess spricht die Arbeit des Meisters selbst dafür, dass er nicht nur der Zeit, sondern auch seiner Richtung nach der Übergangsperiode von der romanischen zur gothischen Kunst angehört, sich aber zugleich in seinen Figuren über die noch immer gangbare einfache Farbenangabe merklich erhebt, und daher vielleicht an Orten, wo die Wandmalerei durch sorgsamere Pflege zu einem tieferen Eingehen in die Formendarstellung gediehen war, seine Bildung empfangen, oder wenigstens Werke dieser vorgeschrittenen Richtung — die monumentalen Wandgemälde Italiens? — gesehen habe, deren Studium er auf seine eigenen Arbeiten übertrug. Jedenfalls bleibt aber bei allen dem ein schweres Räthsel zu lösen, nämlich der durchgängige Gegensatz der ausführlichen Behandlung des Figürlichen zu der überaus dürftigen der übrigen Theile des Werkes.

Die Elfenbein-Reliquientafel des Domschatzes zu Agram.

(Mit einer Tafel.)

Von Karl Weiss.

Die Kunst, in Elfenbein zu schnitzen, war eine in der altchristlichen und mittelalterlichen Epoche sehr verbreitete. Mit Elfenbeinschnitzwerken waren Diptychen, Tragaltäre, Bücherdeckel, Hostienbüchsen, Reliquiarien, Krummstäbe und andere kirchliche Geräthe, ferner Schmuckkästchen, Kämme, Jagd- und Trinkhörner geschmückt, und es waren derlei Arbeiten insbesondere ein grosser Handelsartikel von Italien und Byzanz. Dass daher noch viele Elfenbeinarbeiten aus jener fernen Zeit vorhanden sind, darf nicht verwundern, weil sie einst sehr zahlreich im Gebrauche und nicht wie Gefässe von Gold und Silber anlockend genug waren, um sie aus Rücksicht eines materiellen Gewinnes zu vernichten, oder gegen andere neue Geräthe umzutauschen. Weit mehr muss es bei oberflächlicher Betrachtung der Verhältnisse überraschen, dass über das Alter vieler Elfenbeinschnitzwerke so grosse Unklarheit herrscht und für die Chronologie derselben so wenige massgebende Anhaltspunkte vorhanden sind. Irren wir

nicht, so trägt hiezu viel bei, dass wir nicht nur über das Culturleben der altchristlichen Epoche, sondern auch jener Jahrhunderte, in denen nach den Stürmen der Völkerwanderung sich unter dem Einflusse des Christenthums neue Völkerstämme bildeten — ja dass wir selbst über die Kunst der karolingischen Zeit durch den Mangel an bedeutenden Denkmalen nur dürftig unterrichtet sind. Für die Chronologie bleiben aber immer die Richtungen der monumentalen Kunst von entscheidendem Einflusse, da die Werke der Kleinkünste stets mehr oder weniger davon abhängig sind.

Man hat in jüngster Zeit den Elfenbeinschnitzwerken eine grössere Aufmerksamkeit zugewendet, um in diesem Zweige der Kunstübung zu bestimmteren Ergebnissen in der Forschung zu gelangen. Da dies aber nur durch eine reiche Anschauung und eine eingehende Vergleichung der vorhandenen Werke möglich ist, so wollen auch wir einen Beitrag hiezu liefern und der Beurtheilung der Kunstforscher eine Reliquientafel aus Elfenbein vorlegen, die gegenwärtig dem Domschatze zu Agram angehört und schon auf der Ausstellung des Wiener Alterthumvereins im Jahre 1860 grosses Interesse erweckt hat. Diese Tafel, von welcher wir hier in natürlicher Grösse eine Abbildung geben (Taf. VIII), ist aus vier gleich grossen Theilen zusammengesetzt, deren Ecken an dem Punkte, wo sie in der Mitte zusammenstossen, wahrscheinlich zu dem Zwecke abgestossen sind, um daselbst eine Kreuzpartikel anbringen zu können. Gegenwärtig ist an der Öffnung ein in messingener Fassung befindlicher Glasstein angebracht, der mit der Holzplatte, auf welcher die Elfenbeintafel aufliegt, verbunden ist und durch seine Rosettenform die einzelnen Täfelchen zusammenhält. Sie wurde auf der Abbildung gleich dem Holzrahmen der Elfenbeintafel weggelassen, weil beide der neueren Zeit angehören und sie nur den Gesammteindruck des Kunstwerkes stören würden. Jedes der vier Täfelchen theilt sich in zwei Felder, so dass Raum zu acht Darstellungen gewonnen wurde, und ist mit akanthusartigem Blätterwerk eingefasst. Die Vorstellungen, welche — vom Standpunkte des Beschauers aus gerechnet — auf der linken Seite oben beginnen, sich der Länge nach fortsetzen und auf der rechten Seite dagegen von unten nach oben sich anschliessen, sind folgende:

1. Verkündigung Mariens. Maria ist auf einer Bank sitzend dargestellt; sie stützt die Füsse auf einen Schämel und wehrt mit der rechten Hand die Botschaft des Engels ab, der vor ihr mit einem Pilgerstabe steht, und den rechten Arm gegen Maria ausgestreckt hält. Die Architectur, welche nur nothdürftig und ganz unbeholfen die Localität der Scene andeutet, besteht aus einer Säule mit korinthisirendem Capitäle, durch welche der Engel von Maria getrennt erscheint, ferner aus den Umrissen einer geradlinig abgeschlossenen Thür, deren Pfosten auf der einen Seite auf die Säule gestützt ist und von einem aufgezogenen Vorhange umschlossen sind; endlich oben aus den Enden eines Daches. Zur Rechten Mariens steht ein kleines Lesepult, auf welchem ein Buch ausgebreitet liegt.

2. Geburt Jesu. Maria liegt auf einem, mit gefalteten Linnen bedeckten Kissen ausgestreckt, neben ihr sind die Schuhe auf einem Schämel. Zu ihren Füssen sitzt Joseph in nachdenkender Stellung, indem er den Kopf auf den rechten Arm gestützt hält. Zwischen Beiden erhebt sich ein Baum mit stylisirtem Laubwerk, über dessen Krone die Krippe mit dem Jesukinde und den Köpfen der zwei bei dieser Darstellung fast nie fehlenden Thiere angebracht ist. Die Form der Krippe ist die eines Korbes mit einem darüber gespannten Reife, in dem das Ornament des Eierstabes angebracht ist. Zur rechten Seite der Krippe erblickt man den Morgenstern in Form einer Rosette, und zur Linken eine kreisförmige Architectur mit Thürmen, die wahrscheinlich auf Jerusalem, den Ort der Abstammung Jesu, hindeuten soll.

3. Die Taufe im Flusse Jordan. Jesus steht nackt bis zu den Lenden im Flusse, umgeben von der Mandorla, über dem Haupte ist der heilige Geist in Gestalt einer Taube sichtbar; rechts steht Johannes, eben im Begriffe, die Taufhandlung vorzunehmen; links zwei Jünger, von denen der vordere ein Trockentuch in den Händen hält. Nach obenzu umgeben die Scene auf jeder Seite gleichfalls zwei Jünger, von denen die Brustbilder sichtbar sind.

4. Verklärung Christi. Christus steht, versehen mit dem Kreuznimbus, in einer Mandorla auf einer Erhöhung, mit der Linken segnend und mit der Rechten eine Schriftrolle haltend. Zu beiden Seiten sind die Gestalten des Moses und Elias, unterwärts liegen auf dem Boden die drei Jünger, jeder derselben in einer andern Haltung. In der Ecke der rechten Seite tritt die segnende Hand Gottes und in jener der linken Seite ein Palmenzweig hervor.

5. Fusswaschung Simons und das letzte Abendmahl. Eine Doppelvorstellung, zu welcher bei der Beschränktheit der räumlichen Anordnung und bei dem Umstande, dass die Darstellungen keinen geschlossenen Cyklus bilden, kein Grund vorhanden war, daher wir auch das leitende Motiv des Künstlers nicht errathen. Simon sitzt am Eingange eines offenen von Säulen getragenen Hauses und hat seine Füsse in einem vasenähnlichen Gefässe; vor ihm steht Christus und schickt sich eben an, Simon die Füsse zu waschen. Auch die Abendmahlsscene ist unter der offenen Vorhalle eines Hauses gedacht. Christus sitzt auf einer erhöhten gepolsterten Bank und hält die rechte, Hand segnend ausgestreckt. Vor ihm ist ein ovaler mit Fischen, Broten und einem Becher bedeckter Tisch. Um den Tisch herum gruppiren sich stehend und sehr gedrängt die Gestalten der Apostel.

6. Der Abschied Christi von den Jüngern und die Kreuzigung. Gleichfalls eine Doppeldarstel-

ung. Christus steht auf dem Ölberge, umgeben von seinen Jüngern. Judas reicht seinem Meister den Kuss, ein anderer gibt ihm die Hände zum Abschiede. — Die Darstellung der Kreuzigung entspricht vollständig dem älteren Typus. Das aus breiten, gleich langen Quer- und Längenpfosten zusammengesetzte Kreuz erhebt sich auf einer Anhöhe. Die Arme des Erlösers sind in gleich horizontaler Lage ausgestreckt, der Kopf ganz leicht zur Rechten geneigt, der Körper ohne Wundmale und mit dem Lendentuche bedeckt, und die Füsse reichen bis an den Fuss des Kreuzes. Über dem Kreuze sind die Köpfe zweier Engel sichtbar.

7. Die drei Marien am Grabe Christi. Über dem leeren Grabe Christi wölbt sich ein von gewundenen Säulen getragenes Kuppeldach. Vor demselben sitzt ein Engel mit dem Pilgerstabe, den drei vor ihm mit Salbenbüchsen stehenden Frauen verkündend, dass Christus erstanden ist. Auf der andern Seite des Grabes erblickt man die drei Grabeswächter, von denen nur der erste in ganzer Figur sichtbar und mit Schild und Lanze bewaffnet ist. Zu bemerken ist noch, dass die drei Frauen unter dem auf einer Säule ruhenden Dache eines Hauses stehen.

8. Himmelfahrt Christi. Umgeben von Maria und den Aposteln steigt Christus zum Himmel empor. Er reicht seine Rechte der aus den Wolken sichtbaren Hand Gottes und hält in der Linken den Kreuzstab. Zu beiden Seiten schweben Engel, unter seinen Füssen ist durch eine hügelförmige Erhöhung und zwei Bäume die Erde angedeutet, welche Christus verlassen hat. Ein Apostel der linken Seite hält ein Kreuz mit dreifachen Querstäben, ähnlich der in der griechischen Kirche gebräuchlichen Form.

Die Bekleidung der Figuren nähert sich zwar durchgehends dem antiken Costüme, dem aber bei der Rohheit und Mangelhaftigkeit der Ausführung die Freiheit der Anordnung im Faltenwurfe fehlt, und wobei einzelne Motive durch die Unbeholfenheit in der Handhabung des Messers fast typisch wiederkehren. Bei der ersten Vorstellung trägt Maria ein reich in Falten gezogenes und bis auf die Füsse reichendes Oberkleid, das unten mit einem schmalen Streifen verbrämt ist. Aus der zweiten Vorstellung geht deutlich hervor, dass das Unterkleid enge anliegt und bis zum Halse geschlossen ist. Ähnlich ist die Bekleidung der weiblichen Figuren bei den übrigen Vorstellungen, wo jedoch der Faltenwurf unnatürlich stark gebrochen ist und die Enden des Oberkleides über die rechte Schulter geworfen erscheinen. Christus, Joseph, Simon, die Engel und die Apostel sind mit langen Tuniken bekleidet, über welche ein kürzeres, theils um die Mitte gegürtetes, theils um die linke Schulter gezogenes Oberkleid geworfen ist. Nur der eine in ganzer Gestalt sichtbare Grabeswächter hat einen kurzen, bis auf die Knie reichenden Oberrock mit eng anliegenden Ärmeln. Die Köpfe der weiblichen Gestalten sind mit einem Tuche bedeckt, jene der männlichen entblösst. Bei den letzteren ist noch zu bemerken, dass Christus und ein Theil der Apostel bärtig dargestellt und nur das Haupthaar des ersteren gescheitelt ist, während jenes der übrigen, gleichmässig abgeschnitten, bis zur Stirne reicht, ähnlich den Abbildungen von Mönchen des Mittelalters.

Das Gesammtverhältniss der Figuren ist kein richtiges, die Körper sind grossentheils zu kurz und die Köpfe zu gross, und nur bei der ersten, zweiten und vierten Darstellung tritt dieses Verhältniss weniger störend hervor, so dass wir wohl annehmen müssen, dass die beschränkte räumliche Eintheilung auf die unproportionirte Gestaltung der Figuren einigen Einfluss nahm, wie wir dies an anderen zahlreichen Werken der Kleinkünste aus der frühromanischen Epoche beobachten können. Wir wollen jedoch damit nicht aussprechen, dass blos die Beschränktheit des Raumes an den Fehlern der Körperverhältnisse Schuld trägt, sondern damit blos andeuten, dass den Künstlern und Handwerkern die Übung fehlte, in so kleinem und engem Raume das richtige Verhältniss der Formen zu ermitteln. Die Anordnung der Gruppen ist nicht ohne Geschick und mit verständiger Benützung des beschränkten Raumes gedacht, jedoch reicht das künstlerische Verständniss nicht über bestimmte Äusserlichkeiten hinaus, und man darf hier keine Ansprüche an Wärme und Empfindung machen, da es in eine Epoche fällt, wo die Plastik gänzlich vernachlässigt war und wir an der Reliquientafel wahrscheinlich ein Product vor uns haben, wie sie damals von gewissen Fabriksorten aus zahlreich und ohne höhere künstlerische Anforderungen in's Leben gerufen wurden.

Ausserordentliche Schwierigkeiten bietet die Bestimmung der Epoche, in welcher dieses Schnitzwerk entstanden sein dürfte. Historische Anhaltspunkte fehlen uns gänzlich, da uns weder ältere Schatzverzeichnisse der Agramer Domkirche, noch auch urkundliche Quellen zu Gebote stehen, welche über dasselbe irgend eine Andeutung enthalten. Wir sind daher darauf angewiesen, aus der Darstellungsweise einige Momente herauszufinden, die vielleicht annäherungsweise auf die Epoche seiner Anfertigung schliessen lassen. Auf ein sehr hohes Alter deuten fast alle Vorstellungen. Dass Maria die Botschaft des Engels sitzend empfängt, und bei der Geburt liegend in fast horizontaler Lage dargestellt ist, dass ferner Christus bei der Verklärung eine Schriftrolle in den Händen trägt und zweimal in einer ovalen Mandorla abgebildet erscheint, und bei der Kreuzigung keine Wundmale sichtbar, die Füsse neben einander und die Arme horizontal gestellt wurden, das sind Motive, denen wir nur in der frühromanischen Epoche begegnen. Ganz eigenthümlich ist die Form der Krippe und die Gestalt des Grabes, welch' letztere mit dem Kuppeldache auf dem Elfenbeinschnitzwerk in der Münchner Bibliothek (vergl. Mittheilungen 1862), das seinem antiken Charakter nach unzweifelhaft in die altchristliche Epoche gehört, einige Ähnlichkeit hat. Ein diesem Zeitraume angehörendes Motiv ist übrigens auch die Akanthusverzierung, und bezeichnend

der Umstand, dass bei der ersten Vorstellung ein Eingang dargestellt ist, wo ein Vorhang die Stelle der Thüre vertritt und die Häuser offen gedacht sind. Dies gibt wohl der Vermuthung Raum, dass das Elfenbeinschnitzwerk in einem südlich gelegenen Lande angefertigt wurde. Berücksichtigen wir dagegen den Umstand, dass in dem Schnitzwerke die Linien der Figuren dem antiken Gefühle nicht mehr zusagen, und vielmehr dem Übergange einer Bildungsweise sich nähern, wie wir derselben auf romanischen Miniaturen begegnen, so scheint Grund zur Annahme vorhanden zu sein, dass dasselbe entweder im X. oder XI Jahrhundert entstanden ist. Gegen eine jüngere Datirung sprechen die neueren Forschungen, die über ähnliche Kunstwerke angestellt wurden.

Kleine Mittheilungen.

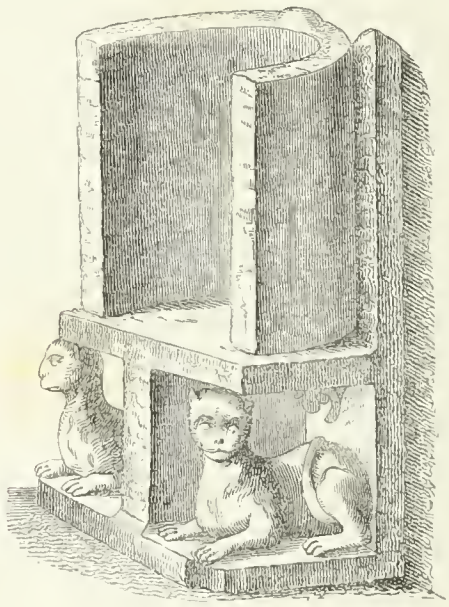
Der Stuhl Herzog Heinrich's in der Vorhalle von St. Emeram zu Regensburg.

In altersgrauer Vorzeit befand sich auf der Stelle, welche der bajuwarische Herzog Theodo dazu erwählte, um durch den Bau eines Benedictinerklosters den Tod des 652 unschuldig gemordeten heil. Emeram zu sühnen, ein dem Hercules geweihter Hain. Kaiser Adolf erhob 1295 dies Kloster zu einem gefürsteten Stifte, dessen Abt bei Reichstagen auf der Prälatenbank sass. Unendlich reich ist die alte Klosterkirche an Grabmonumenten längst verklungener Zeit, die zu sehen allein eine Reise nach Regensburg verlohnt. Der im Jahre 994 entschlafene Bischof Wolfgang trennte die bischöfliche Würde von dem abteilichen Amte zu St. Emeram, und baute eine eigene bischöfliche Residenz, den sogenannten Bischofshof. Derselbe Kirchenfürst löste Böhmen von seinem Bisthume ab und setzte dem Volke der Slaven zu Prag einen eigenen Bischof in der Person Adalbert's, der die christliche Lehre mit seinem Blute vertrat [1]).

Die innere Vorhalle von St. Emeram, deren Entstehung in's Jahr 1052 fällt, bildet das Ende eines ehemaligen Paradieses, eines längeren Ganges mit Arcaden einer- und Wandnischen andererseits, die aber meist zerstört und verschüttet sind. In der Vorhalle, welche Abt Reginward erbauen liess, erblickt der Beschauer oberhalb des Heinrichstuhles drei alte Holzsculpturen von je 3 Schuh Höhe aus dem XI. Jahrhundert, welche den Erlöser der Welt, St. Emeram und St. Dionys vorstellen. Die eben erwähnten Gebilde gelten in der Kunstgeschichte als die ältesten Sculpturen dieser Art in Deutschland, und erinnert deren Erscheinung fast an altägyptische Gestalten, wie sich Dr. Sighart im I. Bande seiner Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern sehr bezeichnend ausdrückt. In diesem Prachtwerke zeigt uns Seite 105 ein Holzschnitt die mittelste dieser ungemein interessanten Statuen, welche voll Ernst den sitzenden Heiland mit erhobener Hand vorstellt, auf der Vorderseite seines Fussschämels den Abt Reginward, der von 1049—1061 regierte, zur Schau tragend.

Unterhalb dieses Salvatorbildes erblickt man den erwähnten steinernen Stuhl von äusserst einfachen, ja man möchte sagen starren Formen, aus einem Stück sehr harten Kalksteines gemeisselt. Alterthumsforscher setzen dessen Entstehung ins X. oder XI. Jahrhundert und behaupten, dass derselbe zu der erwähnten Zeit in der östlichen Apsis der Kirche gestanden und bei kirchlichen Feierlichkeiten dem Bischofe von Regensburg und später dem Abte von St. Emeram, mit kostbaren Tuchern überlegt, als Ehrensitz gedient habe.

Auf einer Steinplatte, welche den Boden berührt, ruhen zwei sehr verstümmelte, mit den Köpfen etwas auswärts gewendete Löwen und eine 8 Centimeter dicke, geradlinige Wand, welche diese beiden symbolischen Thiere scheidet. Auf dieser Scheidewand wie den Köpfen der romanisch stylisirten Löwen, ruht der eigentliche Steinsitz mit mehr als halbzirkelförmiger, sehr hoher Lehne. Die Tiefe des Sitzes, vom vordern Rande an gemessen, beträgt 50 und die vordere Weite desselben 65 Centimeter, die Dicke des Sitzes wie der Seitenwände 6, jene der Rückwand aber, deren obere



(Fig. 1.)

Hälfte fehlt, 7 Centimeter. Die fehlende Rückwand schloss höchst wahrscheinlich — einen erhöhten Halbkreis beschreibend — das Ganze in würdiger Weise nach oben ab und war wohl mit einer Umschrift versehen. Die Höhe des ganzen Stuhles, vom Boden bis zum obern Rande der Lehne misst 105, jene der letzteren allein 53, wonach für die Löwen mit deren Untersatz 46 Centimeter bleiben, die Dicke des Sitzes durch 6 Centimeter ausgedrückt. Um etwas Schwung in dieses starre Gebilde zu bringen, fand der Bildhauer es für gerathen, die Enden der Löwenschweife dem Steinsitze gleichsam als Mitträger anzuschliessen. Das Ganze hat aber vom Zahne der Zeit und den Unbilden des Menschen so viel gelitten, dass der Alterthumsfreund diesen Steinsitz nur mit tiefer Wehmuth betrachten kann. Die ungemeine Härte seines Gesteines schützte ihn wohl allein nur vor gänzlichem Untergange.

In Schöppner's Sagenbuch der bayerischen Lande wird irrthümlich erzählt, dass der spätere Kaiser Heinrich II. oder der Heilige von seiner väterlichen, drei Stunden von Regensburg entfernten Burg zu Abbach, wo er am 6. Mai 972 das Licht der Welt erblickte, sehr oft Morgens nach St. Emeram gepilgert sei, hier die heilige Messe zu hören und bis zu deren Beginn auf dem Stuhle Platz zu nehmen. Während der Abwesenheit und Vertreibung Herzog Heinrich's II. (von

[1]) Vgl. hierüber Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Altbayerns von A. Niedermaier. Landshut 1857.

976 bis 985) wurde dessen Sohn, der nachherige deutsche Kaiser, theils von dem Bischofe Abraham zu Freising, theils von dem Bischofe Wolfgang in Regensburg erzogen und nach dem Ableben seines Vaters 995 von den bayerischen Landständen zum Herzoge erwählt. In Schöppner's Sagenbuch wurden offenbar Vater und Sohn verwechselt. Um bald Klarheit zu schaffen, wollen wir nun hören, was der um die Geschichts- und Sagenforschung Regensburgs verdiente Karl Woldemar Neumann[1]), unter Benützung der bayrischen Geschichte von Zschokke und der Gaudershofer'schen Chronik von Abbach, über diesen Steinsitz sagt:

„Als Herzog Heinrich II. von Bayern, den man seiner Streitlust wegen auch den Zänker nannte, im Jahre 985 nach längerer Gefangenschaft und viel seltsamen Abenteuern sein Herzogthum wieder gewonnen, sagte er allen stolzen Entwürfen ab, lebte friedlich auf seiner grossen Burg Abbach bei Regensburg, deren runde Wartthürme tief in's offene Nordgau sahen. Zehn Jahre lang diente er treu dem Kaiser, im Wendenkriege mit bojoarischem Heerbann, im Frieden mit klugem Rath oder beim Feiermahle als Erbtruchsess. Jedem that er recht. Der Priesterschaft war er lieb, ein andächtiger Christ. Allnächtlich ging er von seiner Burg Abbach zu Fuss nach Regensburg, zehntausend Schritte weit, auch im strengsten Winter, um in St. Emerams Gotteshaus mit andern Ordensmännern die Mette zu singen. Man sieht noch bis auf diese Stunde einen sehr grossen Stein als Sessel ausgehauen, auf welchem der fromme Fürst auszuruhen gepflegt, bis die Kirchenthüren eröffnet worden, welchen Dienst mehrmalen die heiligen Engel verrichtet, damit er desto eher seiner Andacht abwarten konnte. — Es war aber zur selbigen Zeit das Kloster St. Emeram noch nicht mit den Ringmauern der Stadt umfangen, sondern stund ganz frei, also dass Heinrich von Abbach frei und unbemerkt hinzu gelangen konnte. Wo er im Leben so gerne weilte — in der Kirche des heiligen Emeram — da sollte er auch nach dem Tode (995) sein Ruhebett finden. Ein herrliches Denkmal bedeckt sein Asche, auf deren Hochplatte desselben ist die edle Figur des frommen Bayernherzogs erhaben gemeisselt. In der Linken den treuen Schild, in der Rechten das ruhmreiche Banner haltend, scheint er einer fröhlichen Auferstehung muthig entgegen zu harren".

Seit undenklichen Zeiten also, von Jahrhundert zu Jahrhundert traditionell sich fortpflanzend, wird dieser Steinsitz, Herzog Heinrichsstuhl genannt, bis endlich durch fortgesetzte Verstümmelungen nur mehr wenige Trümmer dessen ehemalige Existenz bezeugen werden.

Hans Weininger.

Zur Heraldik des deutschen Mittelalters.

Ein neuerdings von Dr. Karl Bartsch zum ersten Male publicirtes Gedicht, welches nach der Ansicht des Herausgebers im Anfange des XV. Jahrhunderts in Thüringen verfasst worden: „der Ritter Spiegel"[2]), voll von culturhistorisch-merkwürdigen Notizen, bringt unter andern auch eine ziemlich ausführliche Besprechung über die ritterlichen Wappen, und da die von dem Verfasser ausgesprochenen Ansichten wohl von den modernen Schriftstellern über Heraldik berücksichtigt zu werden verdienen, so halte ich es für nicht unnütz, auf dieses Werk Kenner der Wappenkunde aufmerksam zu machen und die merkwürdigsten Stellen des Werkes herauszuheben.

Nachdem der Dichter, auf die Meinung der Vorfahren sich berufend, ausgesprochen hat, dass jeder Ritter, der ein freies Lehengut besitze, ein Wappen haben müsse, nach dem oder nach seinem Wohnsitze er den Namen führen solle, stellt er den Satz auf, in dem Schilde eines jeden Ritters müsse Gold oder Silber vorkommen.

Weme desir zweier varwe gebricht
Adir eme daz felt ist grune,
Dem ist ez danne kein woppin nicht
Wi menlich her si adir wi kune.
(Vers 565—600).

Ein Schild in dem nur zwei Farben vorkommen, deren eine Gold ist, hat einen hohen Werth. Geringer zu achten ist ein Wappen, in dem drei Farben oder unedle Dinge vorkommen.

I mer ein schilt der varwe had,
I minner der woppin werdit geacht:
I minner bilde do havin stad,
I edelichir si sint gemacht.
(Vers 600—615).

Die folgende Stelle (615—616) ist verderbt. Aus dem Nachstehenden ergibt sich, dass, wenn ein Schild halbirt ist der Länge [der Quere (di twernist)], die goldene Färbung der rechten Seite auf eine kühne, im Solde des Königs verübte That zu deuten ist. Wenn die Wappenthiere die Augen verbunden oder das Antlitz verdeckt haben.

„So was di mutir an erin nackit,
Do eme daz woppin wart fundin".
(Vers 613—630).

Eben so bezeichnet ein Strich, der mit anderer Farbe über das Wappen gezogen ist (den Bastardfaden und Einbruch der heutigen Heraldik), dass seinem Adel irgend ein Makel anhafte. Ein „schemeliches wappin" deutet darauf, dass sich der Inhaber desselben gegen das Reich und die heilige Christenheit vergangen. Wilde Thiere bedeuten rechte Mannheit, zumal wenn sie auf goldenem Felde aufgelegt sind (sint si mit golde ummeleid); ein goldenes Feld ist mehr werth, als ein goldenes Wappenbild; dasselbe gilt vom Silber. Wenn ein Mann mit Tapferkeit oder List in den Ritterstand eintritt, so ist desshalb das Silber, welches er in seinem Wappen führt, noch nicht golden geworden. Übt einer nicht Rittersehaft, so soll er statt Gold Gelb führen. Zahme Thiere bedeuten Sanftmuth eben so die Vögel, die Fische Sanftmuth, Rath und Weisheit. Blumen kurz und lange bedeuten guten Ruf; Blätter, Früchte, Bäume, feine Sitte und Zucht. Feld in Feld (?) „gestuckilt adir gestreift" deutet auf alten Adel, wenn nur zwei Farben vorhanden; dagegen

„Furit man abir gezowe (Werkzeuge)
Adir andirlei ding und huesrad
Daz bedutit ein drowe (Drohung).
Mit einer schedelichin tad".

Des Kaisers Adler sieht nach beiden Seiten, des Königs gerade aus. (Vers 630—688).

Diese Verse basiren auf älteren Quellen und der Verfasser der ganzen etwas trockenen didaktischen Compilation hat möglichst viel zusammen getragen, um einen wahren Ritterspiegel zu schaffen. Die Auslegung der Wappen, die durch die Spruchsprecher im XV. Jahrhundert so allgemein wurde, wo Dichter es sich zur Aufgabe machten, in Versen die Wappen der turnirenden Geschlechter zu besingen, scheint hier noch in der Kindheit zu liegen. Je mehr jedoch die Ansichten des alten Heraldikers von denen der neuern Schriftsteller wie Siebmacher, Trier, v. Maier abweichen, desto mehr Interesse müssen sie für jeden haben, dem es um eine wissenschaftliche Erforschung der edlen Heroldskunst zu thun ist.

Alwin Schultz.

[1]) Von diesem steht in einiger Zeit ein eigenes Sagen- wie ein für sich abgeschlossenes Geschichtenbuch der Stadt Regensburg in Aussicht, voll des bezaubernsten Inhaltes.

[2]) Mittelhochdeutsche Gedichte. Herausgegeben von Karl Bartsch. — Bibliothek des literarischen Vereines in Stuttgart. LIII. Stuttgart 1860.

Symbolik des Igels.

In einem zu Paris befindlichen Manuscripte mit Thiervorstellungen, aufbewahrt im Arsenale, ist eine Miniature mit vier weissen Igeln, von denen zwei am Fusse eines mit violettblauen Trauben beladenen Weinstockes und zwei andere auf dem Weinstocke selbst dargestellt sind und Beeren an den Stacheln aufgespiesst tragen. In einem zweiten, dem XIII. Jahrhundert angehörigen Manuscripte der kaiserl. Bibliothek sind ein mit Trauben beladener Weinstock und zwei mit Früchten gekrönte Äpfelbäume dargestellt, an denen vier Igel beschäftigt sind. Der Eine schwingt sich auf den Weinstock und schüttelt die goldenen Trauben, der zweite beert gierig eine Traube ab; der dritte hat die Pfoten in der Luft und heftet Beeren an seine Stacheln und der vierte am Fusse des Apfelbaumes und schon mit Äpfel überladen, nimmt noch einen zweiten in sein Maul. Anknüpfend an diese Darstellungen gibt Felix d'Aysac in der „Revue de l'art chrétienne" eine Erklärung ihrer Bedeutung. In der christlichen Glaubenslehre, bemerkt er, ist jedes blutdürstige, gefrässige, reissende oder plündernde Thier das Sinnbild des Seelenräubers. Zu diesen Thieren gehört nun auch der Igel. Mit einer Menge Äpfel beladen, stellt er den Versucher der Menschen dar, welcher auf ihre Tugenden Jagd macht, da diese Früchte und vor Allem die Äpfel von allen Kirchenvätern als das Sinnbild der Verdienste betrachtet wurden. Es schien uns nicht uninteressant auf diese Auffassung aufmerksam zu machen für den übrigens seltenen Fall, dass sich, eine ähnliche Darstellung, wie die oben bezeichnete, vorfindet.

K. W.

Maria im Weingarten.

Das Jesukind auf dem Cranach'schen Bilde in Zistersdorf, von dem in dem Junihefte dieses Organes die Rede war, stellt das Jesukind Trauben essend dar. Wie wir aus einer Mittheilung des hochw. Pfarrers F. Bodensteiner erfahren, hatte das Bild schon in den Zeiten, als es im Besitze der Franciscaner war, den Namen „St. Maria in Vinea" und wurde, wie aus der Cosmographia Austriaco-Franciscana zu entnehmen ist, desswegen besonders verehrt, weil es bei der zweimaligen Zerstörung des Klosters und der Kirche zur Zeit der Türkenkriege in den Koruzeneinfällen (1683 und 1706) unversehrt geblieben ist. Nach dem Bilde hat die Capelle, in welcher dasselbe heute bewahrt wird, den Namen „Maria-Weingarten Capelle".

Da Darstellungen ähnlicher Art in Niederösterreich öfters vorkommen sollen, so wäre es ganz interessant, wenn man die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang des Jesuculus mit dem Leben der Weinbauern lenken und den Traditionen oder Sagen nachspüren würde, welche in dieser Beziehung nachweisbar sind. E.

Notizen.

*Am 12. Juni d. J. starb zu Basel Architekt Christoph Riggenbach, einer der geachtetsten Mitarbeiter an dieser Monatschrift. Er war geboren am 23. November 1810 und widmete sich sehr früh seinem Berufe. Anfangs der antiken Baukunst zugewandt, war sein Augenmerk sodann auf die Kunst des Mittelalters gerichtet. Um sich darin auszubilden, begab er sich nach Darmstadt zu Moller, ward bei Hassemer zu Frankfurt a. M. in die ägyptische Kunst eingeführt und begab sich hierauf nach Berlin und München, um das Gewonnene mit neuen Eindrücken und Einsichten zu beleben. Nach Vollendung dieser Studienzeit brachte Riggenbach einen Winter in seiner Vaterstadt zu, von wo er sodann in den Jahren 1836 und 1837 eine Reise nach Frankreich und Italien antrat. Nachdem er wieder nach Basel zurückgekehrt war, wurden ihm zahlreiche Aufträge zu Theil, die ihn bis an sein Lebensende beschäftigten. Von diesen erwähnen wir: die Restauration des Domes zu Basel, den Bau der St. Elisabethkirche, den Bau eines neuen Spitals und Irrenhauses und die Umwandlung des alten Karmeliterklosters in ein Kaufhaus. An den archäologischen Bestrebungen der letzten Zeit nahm er den lebhaftesten Antheil, er machte in den verschiedensten Zweigen der Kunstarchäologie die eingehendsten und gründlichsten Studien und beschäftigte sich vielfach mit literarischen Arbeiten. Im Jahre 1858 besuchte Riggenbach Wien, wo er in freundschaftliche Verbindung mit seinen Kunstgenossen und dem Kreise der Wiener Archäologen trat, und stets die wärmste Theilnahme für alle Arbeiten derselben an den Tag legte. Seine umfassenden und gediegenen Kenntnisse, aber auch sein überaus liebenswürdiges, ein tiefes Gemüth zeigendes Benehmen hatte ihm ein bleibendes Andenken erworben. Seine letzte, seit langer Zeit vorbereitete literarische Arbeit war die Abhandlung über die „Chorstuhle Deutschlands", welche wir an der Spitze dieses Heftes bringen. Sie ist das Ergebniss des sorgfältigsten Studiums und nach einer nahezu halbjährigen lebhaften Correspondenz in dieser Gelegenheit konnten wir eben Ende Mai Riggenbach benachrichtigen, dass seine Abhandlung druckfertig sei, als wir, statt einer Antwort, zu unserer schmerzlichsten Überraschung im brieflichen Wege sein rasches Lebensende erfuhren.

*Eine der bedeutendsten und kostspieligsten Arbeiten, die in der Provinz Preussen in letzter Zeit unternommen wurde, ist die Restauration des Domes zu Marienwerder, der im Jahre 1864 das siebente Jahrhundert seines Bestehens feiert. Dieselbe begann im Jahre 1861 und wird im Jahre 1864 beendet sein. Behufs der Wiederherstellung musste das hohe Dach ganz abgetragen und der 200 Fuss hohe Thurm zum grossen Theile abgebrochen werden. Zugleich wird der ganze Dom freigestellt werden.

*Über die in Breslau geübte Kunstbarbarei lesen wir in der Juni-Nummer der „Recensionen über bildende Kunst" Folgendes: In der Magdalenenkirche liegen in dem Speicher über der Sacristei eine grosse Anzahl trefflicher bemalter Holzsculpturen, grösstentheils aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts stammend und man lässt sie dort ohne Licht und Luft vermodern. Die Wandmalereien des Fürstensaales im Rathhause wurden vernichtet, um das Zimmer neu ausmalen zu können, und gegenwärtig beschäftigt man sich damit, die alte Treppe desselben abzutragen, weil sie jüngst einer hohen Person zu steil erschienen ist.

*In Regensburg wurde jüngst das Grabdenkmal des berühmten Minoritenbruders Berthold aufgefunden. Der 7 Fuss lange und 3 Fuss breite Stein liegt in der Hausflur der Dr. Pforringer'schen Behausung am Weissgärbergraben und trägt übereinstimmend mit dem Texte älterer Documente die Inschrift: Anno dom. MCCLXII. XVIII Cal. Jan. ob Fr... Praedicator Ordinis frat: minor: Leider fehlt am Fussende, welcher die Figur eines Mönches zeigt, ein etwa 4 Zoll breites Stück, auf welchem wahrscheinlich der Name Bertoldus eingemeisselt war. Indess ist über die Echtheit des Grabsteines nicht der mindeste Zweifel, da Jahreszahl und Datum mit dem Sterbetage übereinstimmen.

Am 16. Juni verschied zu Bad Gleichenberg einer der hervorragendsten Wiener Architekten, der Professor und Gemeinderath Ludwig Förster. Er war 1797 zu Bayreuth geboren, kam aber schon mit 18 Jahren, nach vollendetem Studium auf der Münchener Akademie, nach Wien, um hier in 45jährigem Wirken den kräftigsten und allseitigsten Antheil an der architektonischen Neugestaltung der Kaiserstadt und der Entwicklung des Bauwesens in Österreich überhaupt zu nehmen. Sein Hauptverdienst ist wohl die Gründung und Leitung der „Bauzeitung", welche seit 1836 das umfassendste Organ für Bau- und Ingenieurwesen in Deutschland gebildet hat. Als praktischer Architekt verfolgte er, den Anforderungen der modernen Zeit entsprechend, im Profanbau namentlich die Bahnen der classicistischen Schule und einer an die Formen des Griechenthums angelehnten Renaissance mit Geschmack und Erfolg. Von seinen grösseren Bauten sind ausser seiner Betheiligung am Wiener Arsenal, die hiesige Elisabethbrücke, die evangelische Kirche in Gumpendorf, so wie die Synagogen in Pest und Wien hervorzuheben. Wahrhaft schöpferisch endlich erwies sich Förster bei den Stadterweiterungsarbeiten von Wien, deren Gedanke von ihm bereits vor langen Jahren angeregt und neuerdings durch seinen preisgekrönten Entwurf in glücklichster Weise gefördert wurde.

*Die Ulrichskirche in Regensburg, eines der interessantesten Bauwerke der Übergangsepoche, dürfte wieder ihre ursprüngliche Bestimmung erhalten und bei diesem Anlasse einer Restauration unterzogen werden. Das Canonicatstift St. Johann, dessen unschöne Kirche im Nordwesten des Domes steht, ist geneigt, seine bisherige Kirche als Dombauhütte und später zum Abbruche herzugeben, wenn ihm die Ulrichskirche im solide Bauzustande übergeben wird. Es sind Einleitungen getroffen, um allen Ansprüchen zu genügen.

*Zur Restauration des Dombaues in Paderborn sind durch den dortigen Dombauverein 3984 Thlr. gesammelt worden. Hievon sind die Restauration der südlichen Vorhalle, des sogenannten Paradieses, so wie der Kypta bestritten worden. Im heurigen Jahre wird, in soweit die beschränkten Mittel ausreichen, mit der Restauration des nördlichen Kreuzflügels der Anfang gemacht. Zur Förderung des Werkes beabsichtigt der Verein sich an den König von Preussen um die Gewährung eines Gnadengeschenkes zu wenden.

*Die Stadt Amsterdam beabsichtigt zur Vereinigung ihrer Kunstschätze ein grossartiges Museum zu bauen, welches nach dem König Wilhelm I. benannt werden soll. Für das Gebäude allein, abgesehen von allem decorativen Schmuck, sind 500.000 niederl. Gulden ausgesetzt. Der Plan soll mittelst einer Concurrenz beschafft werden, für welche als erster Preis 1500, als zweiter 300 Gulden ausgeschrieben sind. Die Entwürfe sind bis zum 1. Februar 1864 an den Bürgermeister von Amsterdam einzuschicken.

*Im Museum des christlichen Kunstvereines zu Cöln wird im Laufe des Monates August eine Ausstellung von Elfenbeinschnitzwerken veranstaltet, der auch, so weit es die Räume gestatten, Miniaturen, Bronze- und Metallarbeiten beigefügt werden.

*Die französischen Antiquare beschäftigen sich bekanntermassen mit besonderer Vorliebe mit der Geschichte des Emails und ventiliren vorzugsweise die Frage, ob das Email von Limoges älter sei als das von Cöln. Der Streit hat gegenwärtig allerdings nur eine secundäre Bedeutung, da das Email bei allen Culturvölkern des Alterthums vorkömmt und die Geschichte der Emails der christlichen Perioden nicht so festgestellt ist, als dass man auf die eben berührte Frage eine ganz präcise Antwort geben könnte. Wichtig ist nur bei solchen Anlässen das Feststellen von Daten und die Untersuchung von neuen Monumenten. Von emaillirten Werken französischen Ursprunges zwischen dem VI. und IX. Jahrhundert kannte man bis jetzt weiter nichts, als das Reliquiar welches Herr v. Lasteyrie zu Saint-Maurice im Walliser-Lande gefunden hat. Die Revue archéologique vom Juli d. J. bringt die Analyse einer Denkschrift von Sresp über einen Kelch zu Chelles, der als ein Werk des heiligen Eligius, eines Goldarbeiters und Emailleurs von Hause aus, bezeichnet wird. Wir werden auf diese Denkschrift, die in den Publicationen der Société des Antiquaires veröffentlicht werden wird, seiner Zeit noch zurückkommen.

*Zu Paris erschien das von der Akademie des Inscriptions mit em Preise gekrönte Werk von Vivien da St. Martin: *„Le Nord de l'Afrique dans l'antiquité grecque et romaine: étude historique et géographique"*. Es ist dies seit kurzer Zeit schon das dritte oder vierte gelehrte Buch, das in Paris über die alte Geschichte des afrikanischen Nordens und dessen archäologische Denkmäler herauskommt.

Literarische Besprechungen.

Památky Archaeologické a Místopisné. Redaktor K. V. Zap. V Praze 1859.

(Schluss)

Das Grab des heil. Wenzels im Prager Dome. Beschrieben nach einem im Archive des Prager Domcapitels befindlichen lateinischen Inventare vom Jahre 1387. Von W. Hanka. Dieses Inventar enthält ein Verzeichniss der Edelsteine und Perlen, welche die am Sarkophage des heil. Wenzel angebrachten Bilder schmückten, ohne auf eine nähere Beschreibung der Form und der Ausführungsweise des Grabmals selbst einzugehen; hingegen wird mit der grössten Genauigkeit die Anzahl der einzelnen Edelsteine und ihre Lage an den Kronen, Kreuzen, Diademen, Gewändern, Gürteln und Schildern der Bildwerke und an den sonstigen Ornamenten des Sarkophags verzeichnet. Es befanden sich z. B. am Bilde des heil. Wenzels 11 grosse Rubinbalais, 6 grosse Rubine, 10 grosse und 14 kleine Saphire, 4 grosse Smaragde. 48 Gemmen, 40 grosse und über 50 kleine Perlen. Ebenso reichlich waren die wahrscheinlich aus Goldblech getriebenen Bildnisse der übrigen Landespatrone, des Heilands, der Mutter Gottes, der vier Evangelisten, die Cruzifixe, Engel u. s. w., mit Perlen, Cameen, Gemmen und Edelsteinen, unter welchen auch Diamanten von seltener Grösse erwähnt werden, gleichsam überschüttet, so dass es kaum möglich ist, sich eine Vorstellung von der überschwenglichen Pracht und dem Reichthum des Ganzen zu machen. Diese Schätze, welche die Pietät Karl's IV. hier angehäuft, verschwendete aber sein Sohn Sigismund, der die Edelsteine und Perlen theils verpfändete, theils an Juden verkaufte und aus dem St. Wenzelsgolde Ducaten schlagen liess.

Oldřiš und Libice, von W. W. Tomek, eine Abhandlung, die mit historischer Gründlichkeit einige bisher dunkle Punkte der alten Topographie Böhmens aufklärt und sicherstellt.

Die Burgen Teinič und Kostelec an der Sazava und ihre Umgegend, von P. Norb. Wlasák und die Stadt Ronsperk im Pilsener Kreise, von P. Hieron. Solař. Enthalten zumeist genealogische Nachrichten über die Besitzer jener Burgen und Güter, nebst der Beschreibung der in archäologischer Beziehung minder bedeutenden Kirchen, mit der Angabe der Aufschriften auf Grabsteinen und Kirchenglocken. Es verdient bemerkt zu werden, dass sich in der zum Theile abgetragenen Burg zu Teinič an der Sazava die uralte romanische Capelle, leider arg verwüstet und verwahrlost, erhalten hat.

Die Dörfer Koči und Vlěnev bei Chrudim, von Ant. Rybička. Den Archäologen dürfte insbesondere die Schilderung der im Jahre 1397 erbauten, durch ihre Holzstructur merkwürdigen Kirche zu Koči, deren Thurmdach bis zum Boden herabreicht, interessiren (vgl. Mitth. der k. k. Centr.-Comm. I. Bd., S. 146).

Denkwürdigkeiten der Umgegend von Selau im Časl. Kr., von P. Victor Bezděka. Die auf den Gütern der Abtei Selau befindlichen Kirchen und die Bildwerke derselben werden hier ausführlich beschrieben, die Grab- und Glockenaufschriften verzeichnet, die früheren Besitzer der Güter, sowie die Reihenfolge der geistlichen Vorsteher der einzelnen Pfarren angeführt. Darauf folgt eine Fortsetzung der Forschungen über altböhmische Maler, welche der gründliche Kenner der Culturdenkmale Böhmens Herr A. Rybička in dem früheren Jahrgange der Památky eröffnet hatte.

Die bischöfliche Kathedralkirche zu Königgrätz, von K. Zap. Mit zwei Abbildungen. Eine ausführliche Schilderung der Schicksale dieser Kirche ist der mit tüchtiger Sachkenntniss verfassten Beschreibung der Kirche vorangeschickt. Dieselbe stellt sich als ein imposanter Backsteinbau von 166 Fuss Länge und 79 Fuss Breite dar. Das Presbyterium ist dreiseitig aus dem Sechseck geschlossen, das einfache Kreuzgewölbe wird von sechs polygonalen Säulen gestützt. In den rechten Winkeln, die das Presbyterium mit den vortretenden Seitenschiffen bildet, erheben sich die massiven Thürme, deren Dächer noch die alte Wellenform haben. Die Bogen zwischen den Pfeilern und die Gewölbgurte waren insgesammt mit gothischen, aus Dreipässen und Lilien gebildeten Ornamenten geziert, deren Reste sich noch an einigen Bogen der Kirchenhalle und beinahe vollkommen an dem Gewölbbogen, der die schöne Vorhalle vom Mittelschiffe scheidet, erhalten haben. Diese Ornamente waren ehemals reich vergoldet. In den hochgestreckten gothischen Fenstern hat sich grossentheils das gothische Masswerk erhalten, welches sich besonders reich in dem grossen Fenster der Hauptfaçade entfaltet. In dem Aufsatze wird ferner das schön gezierte, 26 Fuss hohe Tabernakel (aus der Zeit Königs Wladislaw II.) beschrieben; interessant ist die Schilderung des Taufkessels von Zinn, welchen die Königgrätzer im Jahre 1421 aus dem von ihnen zerstörten Kloster Podlažic hieher gebracht, und endlich die Beschreibung eines Flügelaltars, welcher bei Gelegenheit der letzten Restaurirung der Kathedrale im Jahre 1851 aus seinem bisherigen Dunkel hervorgezogen, gereinigt und an einen geeigneteren Ort in der Kirche aufgestellt wurde.

Wir finden hier sodann Nachrichten über die Literaten-Bruderschaft zu Königgrätz, deren mit prachtvollen Miniaturen gezierten Cancionale am Literatenchore der Kathedralkirche bewahrt werden. Endlich darf nicht unerwähnt bleiben, dass der k. k. Kreiscommissär Moriz Lüssner die Reste der alten St. Clemenskirche, welche in dem, im XVI. Jahrhundert aufgeführten, sogenannten weissen Thurm verbaut waren, aufgefunden und nach Möglichkeit hatte herstellen lassen.

Das Cistercienser Nonnenkloster in Frauenthal im Časl. Kr., von P. Hieron. Solař. Die Abhandlung enthält eine mit sorgfältiger Benützung der historischen Quellen verfasste Geschichte jenes Frauenklosters und die Schilderung der im Jahre 1265 gegründeten Stiftskirche, der gegenwärtigen Pfarrkirche des Ortes Frauenthal, welche sich grösstentheils in ihrer ursprünglichen frühgothischen Structur bis auf die Gegenwart erhalten hat. Es ist ein einschiffiger Kirchenbau mit einem schmalen Presbyterium; das Schiff hat ein kunstvolles Netzgewölbe, dessen Rippen aus Tragsteinen, welche phantastische Menschenköpfe darstellen, entspringen.

Die Kirche Maria de Victoria auf der Kleinseite Prags. Von Joh. Paris. Wir finden hier eine ins Detail eingehende Darstellung der Schicksale dieser von den deutschen Protestanten Prags im Jahre 1611 gegründeten, der heil. Dreifaltigkeit geweihten Kirche, welche nach der Schlacht am weissen Berge dem Karmeliterorden übergeben und unter dem Namen „Maria vom Siege“ eingeweiht wurde. Erwähnenswerth sind die in dieser Kirche befindlichen Bilder von Peter Brandl (St. Joseph, Joachim und Anna, der Prophet Elias), Dietrich (heil. Theresia) und Zimbreecht (St. Johann vom Kreuze).

Darauf folgt die Biographie des hochverdienten böhmischen Alterthumsforschers und k. k. Kreishauptmannes Joseph Ritter v. Bienenberg, von Ant. Rybička und sodann die Geschichte und Schilderung der Baudenkmale zu Mühlhausen. Von K. Zap (mit einer Bildertafel), über welche die Mittheil. der k. k. Centr.-Comm. im I. Hefte 1863 eine Abhandlung von J. E. Weeel brachten.

Drei wüste Alterthumsdenkmale in Mähren. Von K. Zap. Mit einer Bildertafel. Es wird hier die aus dem XI. Jahrhundert herrührende Rundcapelle zu Znaim, der einzige Überrest der ehemaligen Fürstenburg, in welcher insbesondere die leider schmählich verwüsteten alten Wandmalereien die Aufmerksamkeit fesseln, beschrieben und sodann die kleine, wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts erbaute St. Cyrillus-capelle zu Velehrad, und endlich die Kirche der heil. Margaretha bei Böhm. Krumau, ein kleiner Bau vom Schlusse des XII. Jahrhunderts, in dem sich einige alte Bilder auf Goldgrunde befinden, geschildert.

Von bedeutendem historischen Interesse sind die Abhandlungen des Dr. Hermeneg. Jíreček: „Die Ortsnamen in Böhmen und die Kirchen und Capellen des heil. Clemens.

Den Forscher auf dem Gebiete der vorchristlichen Alterthumskunde fesseln insbesondere die Nachrichten über heidnische Alterthümer, welche beim Graben der Baugründe zu Chrudim und Königgrätz gefunden wurden. Beide, durch eingehende Detailkenntniss ausgezeichneten Abhandlungen rühren von dem k. k. Kreiscommissär M. Lüssner, dem zweiten Bienenberg Böhmens, her. Aus dem reichen Inhalte dieser Berichte möge hier nur auf die Schilderung der in Chrudim entdeckten cylindrischen 3—4 Klafter tiefen ausgemauerten Brunnengräber hingewiesen werden, welche mit Aschenurnen der späth-heidnischen Periode angefüllt waren. Nicht minder wird die Aufmerksamkeit nicht blos des Alterthumsforschers, sondern auch des Geologen gefesselt durch den darauf folgenden Bericht über das bei Vlenec (nicht fern von Karlstein) im Jahre 1858 in einer Sandsteinschichte gefundene und dem böhmischen Museum übergebene Thongefäss. Prof. Krejči hat in einer besonderen Abhandlung (Živa 1858) dargethan, dass die Schichte, in welcher dieses roh geformte Thongefäss eingeschlossen war, der postpliocenen Periode angehört und dass somit dasselbe zu den überaus seltenen Producten der Menschenhand gehört, deren Ursprung die neuere Wissenschaft in jene ferne, räthselhafte Urzeit versetzt.

Das Graduale zu Deutschbrod von P. Hieron. Solař. Eine ausführliche Beschreibung des grossen böhmischen Cancionals auf Pergament, welches im Jahre 1505 vollendet und mit trefflichen Miniaturbildern von Nicolaus Mělnický auf Kosten eines Herrn Trčka von Lipa geschmückt wurde.

Die böhmischen Miniaturen des XVI. Jahrhunderts, von J. E. Wocel. (Mit 3 Bildertafeln.) Enthält die Beschreibung und kritische Würdigung der Miniaturbilder, welche die lateinischen und böhmischen Cancionale (Pergamentcodices von riesigem Umfange und gewöhnlich über 100 Pfund Schwere) enthalten, und die zu Leitmeritz, Königgrätz, Jungbunzlau, in der Prager Metropolitankirche, zu Lúditz, Laun, Chrudim und Teplitz bewahrt werden. Ausser der Detailschilderung der gewöhnlich gegen 50 Quadratzoll einnehmenden, zuweilen aber das ganze Blatt ausfüllenden prachtvollen Gemälde und ausser den Notizen über die Künstler, welche sie gemalt und die Herren, Bürger und Corporationen, auf deren Kosten sie ausgeführt wurden, findet man hier eine vergleichende Zusammenstellung dieser Gemälde mit ähnlichen Werken des Berth. Furthmayer, Hans Memling, Giovann da Fiesole, Filippo Lippi, Attavante, Giovanni Bellini, Jul. Clovio u. s. w. (Vgl. die Notiz in den Mittheil. der k. k. Centr.-Comm. 1859 S. 199 und Bericht über die im Jahre 1851 unternommene kunstarchäologische Bereisung Böhmens im Jännerheft 1852 der Sitzber. der histor. Classe der kais. Akademie.)

Kammerburg an der Sazava und dessen Umgegend. Von P. N. Wlašák. Eine Zusammenstellung aller historischen, auf das Schloss und die ehemalige Herrschaft Kammerburg sich beziehenden Nachrichten. Unter den in diesem Aufsatze beschriebenen Kirchen kommt auch die romanische Kirche des Dorfes Hrusic vor, deren merkwürdiges Portal durch einen Blitzstrahl im Jahre 1853 aufgedeckt wurde. (Vgl. Mitth. der k. k. Centr.-Comm 1856, S. 146.) Wir erfahren, dass dieses romanische Portal seitdem zweckmässig restaurirt wurde und dass seine Thoröffnung wieder als Haupteingang der Kirche dient.

Ein fast ausschliesslich historisches Interesse haben die Aufsätze: Anfänge der königl. Leibgedingstadt Neubidžov und das ehemalige Kloster der unbeschuhten Augustiner zu Deutschbrod, von P. Smolař, sodann Denkwürdigkeiten der Stadt Humpolec im Časl. Kr., von P. Bezděka und die Denkwürdigkeiten des Mezeřicer Pfarrsprengels, von P. Franz Pettera. Bei der Beschreibung der ursprünglich gothischen, später aber arg verbauten und verunstalteten Dechantei-Kirche zu Deutschbrod, von P. Smolař erfahren wir, dass im Thurme dieser Kirche eine der ältesten Glocken im Lande, und zwar von 1305 hängt, ihre Aufschrift lautet: „Petro quinto decimo abbate florente et anno millesimo treceno currente Domini quinto mea vox sonuit parata et ad tactum meum mox corda surgunt grata.“

Der Königsstein an der böhmischen Grenze bei Iglau, von K. Zap (Mit der Abbildung desselben.) Wir finden hier die ausführliche Schilderung des Denkmals, welches im Jahre 1565 an jener Stelle errichtet wurde, wo der neugewählte König Ferdinand I., als er im Jahre 1527 zuerst den böhmischen Boden betreten, den feierlichen Eid geleistet, die Rechte und Freiheiten der Krone Böhmens zu wahren und zu schützen.

Die Steindenkmale der heidnischen Vorzeit, von J. E. Wocel. Nach einer übersichtlichen Schilderung der zumal in Frankreich, England und in den skandinavischen Ländern vorkommenden, unter dem Namen Men-hir, Peulvan, Dolmen, Cromlech, Rockingstone (Wagstein) u. s. w. bekannten Steindenkmale, lenkt der Verfasser die Aufmerksamkeit auf einige in Böhmen befindliche Steinblöcke dieser Art, als den sogenannten „Mönchsstein“ bei Drahomyšl, einen ähnlichen Stein im Walde Bora zwischen Liběchov und Chcebuz, ferner auf die Wagsteine bei Gerten und bei Haustein, insbesondere auf den merkwürdigen Wagstein bei Kadowa (etwa zwei Stunden nördlich von Horazděvic), dessen Abbildung dem Aufsatze beigefügt ist. Schliesslich wird bemerkt, dass sich in Galizien im Sandezer Kreise bei dem Dorfe Krinica auf dem Berge Runńska góra eine Art von Cromlech befindet, indem eine aus 4—6 Fuss hohen Steinen gebildete, etwa 300 Schritt lange Gasse zu einem Steinkreise führt, dessen Mitte ein ungeheurer Wagstein einnimmt

Darauf folgt eine Übersetzung der belehrenden Abhandlung Sr. Majestät des Königs von Dänemark über die Bauweise der Riesengräber der Vorzeit.

Der Bau des St. Veitsdomes unter Karl IV. und Wenzel IV. Von W. W. Tomek. Eine aus bisher unbenützten Originalquellen geschöpfte Baugeschichte des Prager Domes, in welcher unter Anderem nachgewiesen wird, dass der zweite Dombaumeister Peter von Gmünd in den gleichzeitigen Urkunden Peter Parléř (Parlier) genannt wird und dass somit der Name Arler eine Verunstaltung jener allgemeinen Benennung sei. (Eine ausführliche, ins Detail eingehende Geschichte des Prager Domes von demselben Verfasser ist im IV. Bande der Památky enthalten.)

Von bedeutendem historischen Werthe sind die genealogischen und topographischen Beiträge zur Geschichte der Prager Städte, von Ant. Rybička, und die Denkmale der Stadt Humpolec im Časl. Kr., von P. Viet. Bezděka; im letztgenannten Aufsatze findet man die ausführliche Beschreibung der gothischen, im vorigen Jahrhunderte aber im Renaissancestyle restaurirten Dechanteikirche in Humpolec. Darauf folgen zwei interessante Aufsätze des k. k. Conservators Franz Beneš. Der Grabstein des Herrn Zbyslav zu Časlau (vgl. die Notiz in den Mitth. der k. k. Central-Comm. 1861, S. 221) und der Bericht über die bei Radboř, in der Nähe von Kolin aufgefundenen heidnischen Alterthümer. Ein Zelt und über einhundert bei Radboř gefundene Bronzeringe wurden dem böhmischen Museum übergehen.

Nymburk, königl. Stadt an der Elbe, von K. Zap, mit einer Bildertafel. Man findet hier eine ausführliche Geschichte dieser Stadt, ferner die Beschreibung des im Jahre 1526 im Style der Hochrenaissance aufgeführten, vor etwa 20 Jahren aber auf höchst bedauernswerthe Weise umgebauten Rathhauses, dann die Schilderung der gothischen Dechanteikirche, eines Backsteinbaues, dessen ornamentalen Theile aus hartem Sandstein meisterhaft ausgeführt sind. Diese, zwischen den Jahren 1282—1305 aufgeführte Kirche gehört zu den ältesten und bedeutendsten gothischen Baudenkmalen des Landes; ihr 210 Fuss hoher Thurm ist mit reichen gothischen Ornamenten versehen; der zweite, gleich hohe Thurm wurde im Jahre 1846 eingerissen. Leider bedarf dieser Kirchenbau einer durchgreifenden Restaurirung. Interessant ist ferner die Darstellung der alten Befestigungswerke der Stadt Nymburk, die ehemals zu den festesten des Landes gehörte.

Die bei Opočnic gefundenen byzantinischen Kreuze, von J. E. Wocel, mit einer Bildertafel. Einen Bericht über diese, aus dem X. oder XI. Jahrhundert herrührenden Metallkreuze, von denen vier mit Emails ausgelegt sind, findet man in den Mitth. der k. k. Centr.-Comm. vom J. 1860, S. 211.

Über einige Alterthümer im Chrud. Kr., von Dr. Hermeneg. Jireček. Bemerkenswerth ist in diesem Aufsatze insbesondere die Beschreibung der ausgedehnten Erdwälle bei Raboun und jener in der Nähe des Dorfes Domanic. Endlich enthält dieser Band die Beschreibung und die Abbildung der herzoglichen Münzen Böhmens, die letzte, leider unvollendete Arbeit des verdienstvollen W. Hanka. Jedem der acht Hefte dieses Bandes sind die ausführlichen Berichte über die Monatssitzungen des archäologischen Museumvereines beigefügt, welche eine Menge interessanter Detailberichte über archäologische Funde in Böhmen und das Verzeichniss der dem Museum übergebenen alterthümlichen Objecte enthalten. Überdies findet man in diesen Publicationen zahlreiche Recensionen der sowohl in deutscher, als in böh-

mischer Sprache erschienenen archäologischen und historischen Werke und am Schlusse des Ganzen ein wohlgeordnetes Register des Gesammtinhaltes dieses Bandes. —l.

The fine arts, Quarterly review, May, 1863. Nr. I. London. (Champan and Hall, Piccadilly.)

Die Anzeige dieser neuen, der Kunst gewidmeten Vierteljahresschrift, würde nicht in den Rahmen dieses Organes passen, wenn nicht eine Erscheinung, auf die wir den höchsten Werth legen müssen, darin hervortreten würde, nämlich die Verbindung der Kunstforschung mit der Alterthumsforschung. Die Nothwendigkeit dieser Verbindung tritt überall in den Vordergrund und wenn es hie und da noch Menschen gibt, die sich so ausschliesslich in das Alterthum verschliessen, dass das moderne Leben der Kunst für sie keinen Sinn hat, oder die in das moderne Leben so versenkt sind, dass ihnen die Kunst früherer Zeiten gänzlich gleichgiltig geworden ist, so sind solche Erscheinungen ziemlich vereinzelt, die entweder auf Rechnung des gelehrten Pedantismus oder der modernen Selbstüberhebung zu stellen sind. Glücklicher Weise werden diese Erscheinungen immer seltener und England ist vorzugsweise bemüht, der Gegenwart die Kunstschätze der Vergangenheit nutzbar zu machen, die Alterthumsforschung mit dem Leben zu versöhnen. Ein beredtes Zeugniss für diese Behauptung legt das 1. Heft der neuen Vierteljahresschrift ab; es gibt ausser Berichten über moderne Kunst und zwar vorzugsweise, Mittheilungen über die ältere, nämlich: über die Raphael-Sammlung des Prinzen Albert, über den Tenison Psalter aus dem XIII. Jahrhundert, über den Zustand der englischen Kunst zwischen 1649 - 1660; es bringt nebst vielem anderem auch den Anfang des Kataloges des Kupferstechers Cornelin Vischer[1]) und ziemlich ausführliche Berichte über die neuesten Erwerbungen in der Nationalgallerie und dem britischen Museum im letzten Finanzjahre. Für die Nationalgallerie wurden ausser mehreren Bildern der englischen Schule erworben: eine Landschaft von Hobbema um 1575 Pfund; eine threnende Madonna von Memling 739 Pfund; ein heiliger Hieronymus aus der Gallerie Manfrieni in Venedig, dem Giovanni Bellini zugeschrieben um 1047 Pfd., ein Andrea Previtali und ein Gerard van der Meire aus derselben Gallerie; Bilder von Moroni Carlo Crivelli (letzteres um 2182 Pfund), ein Porträt von Lorenzo Lotto aus dem Mailändischen u. a. m.

Aus den Erwerbungen für das britische Museum wird vorzugsweise hervorgehoben, der Löwe von Chäronea in Böotien, errichtet zum Andenken an die Thebaner, welche 338 vor Christus in der Schlacht gegen Philipp von Macedonien gefallen sind. Dieses Werk gehört jedenfalls zu den schönsten plastischen Darstellungen eines Löwen, die wir von der antiken Kunst besitzen, und ist für Österreich um so werthvoller, als er Aufschlüsse über den Styl eines der antiken Löwen, welche vor dem Thore des Arsenales in Venedig sich befinden, gibt. R. v. E.

Bulletino di Archeologia Christiana del Cav. Giovanni Battista de Rossi (Anno primo Roma, Tipografia Salvinucci 1863).

Es liegen uns die ersten drei Nummern eines Unternehmens vor, welches berufen ist, in der christlichen Alterthumskunde eine grosse Rolle zu spielen. Seit längerer Zeit ging der Wunsch aller Freunde des Altherthums auf Begründung eines solchen Bulletins an der Seite dessen, welches in Rom für classische Alterthumskunde erscheint. Cav. Giovanni Battista de Rossi ist in Rom gewiss mehr als ein anderer der Mann, ein solches Institut zu begründen und in das Leben einzuführen. Seine langjährigen Beschäftigungen mit der Roma sotterranea, welche er in einem eigenen Werke zum Abschlusse zu bringen gewillt war, haben ihn verhindert, schon früher an die Spitze dieses Unternehmens zu treten. Nachdem er aber sein Werk über die christlichen Inschriften veröffentlicht, und die Vorarbeiten zu dem Werke über die Roma sotterranea beendet hat, hat er sich entschlossen, dem *Bulletino di archeologia cristiana* seine Kräfte zu widmen.

Warum wir Giovanni Battista de Rossi zur Leitung dieses Unternehmens für vorzugsweise geeignet halten, liegt vor Allem in dem Umstande, dass innerhalb der christlichen Wissenschaft Rossi keiner andern Partei, als der der Wissenschaft angehört. Wir halten dies, abgesehen von allen anderen Umständen, desswegen für einen besonderen Gewinn, weil es bekannt ist, dass der christlichen Kunst und Alterthumsforschung in den Augen sowohl der Männer der Wissenschaft als des gebildeten Publicums nichts so sehr geschadet hat, als das Übertragen von Parteistandpunkten in die Kreise dieser Wissenschaft; denn man darf sich nicht verhehlen, dass gerade dort, wo man Unbekanntes ans Tageslicht ziehen, die Gesichtspunkte der Wissenschaft in die dunklen Gebiete der Katakombenwelt hineinführen will, eine sincere Stellung zur Wissenschaft selbst nöthig ist, um Glauben an das zu erwecken, was man im Namen der letzteren veröffentlicht.

Die uns vorliegenden drei Hefte enthalten Berichte über eine figurirte Krypta in dem Cimetero di Pretestato, über das Grab des heil. Cyrillus in der Basilica San Clemente, und eine Reihe von alten Grabinschriften mit ausführlicher und eingehender Erklärung. Auf das Grab des heil. Cyrillus so wie auf die Ausgrabungen bei San Clemente kommen wir demnächst ausführlicher zurück.

Das Blatt erscheint alle Monat und wird jährlich mit 24 Zeichnungen verziert; der Preis derselben ist sehr niedrig gestellt. 2 Scudi jährlich, Druck und Ausstattung ist vortrefflich.

Bibliographie.

Corblet J.: Revue de l'art chrétien. VII. année, No. 5 et 6.

Thibaut E.: Royat et ses environs. (Nr. 5.) — Linas Ch. de: Les Bas liturgiques. (Nr. 5.) — Saint Andéol: La basilique de Vienne. (Nr. 5.) — Pardiac: Pelerinage de Compostelle. (Nr 5 et 6.) — Corblet J.: Le Dictionnaire d'architecture française de M. Viollet-le-Duc. (Nr. 6.) — Barbier de Montault: Iconographie des Vertus, à Rome. (Nr. 6.) — L'Ascension du Pérugin. (Nr. 6.)

Freudenberg Johannes. Das Denkmal des Hercules Saxonus im Brohlthale. Festprogramm zu Winkelmann's Geburtstage am 9. December 1862. Bonn 1863.

Luchs Heinrich. Bildende Künstler in Schlesien nach Namen und Monogrammen. Erste Reihe. Breslau 1863.

Lübke Wilhelm. Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Mit 231 Holzschnitten. 2. Hälfte. Lex. 8. (XIV und 401—775.) Leipzig, Seemann 1863.

Pervanoglu Peter. Die Grabsteine der alten Griechen nach den in Athen erhaltenen Resten derselben besonders dargestellt. gr. 8. u. ist 93 S. u. 3 litographirt. Taf. in Querfolio. Leipzig, Engelmann 1863.

Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst. II. Jahrgang, Nr. 7.

Woltmann Alfred: Holbeins Geburtsjahr.

Sitzungsberichte der königlich-bairischen Akademie der Wissenschaften. 2. Bd., 3. u. 4. Heft.

v. Hefner Altenek; Über den sogenannten „goldenen Hut“ im Antiquarium zu München und den „goldenen Köcher“ im Louvre zu Paris.

[1]) Mit einem vollständigen Kataloge der Kupferstiche C. Vischer's beschäftigt sich auch ein hiesiger Kunstfreund, dem man schon werthvolle Beiträge zur Kupferstichkunde verdankt.

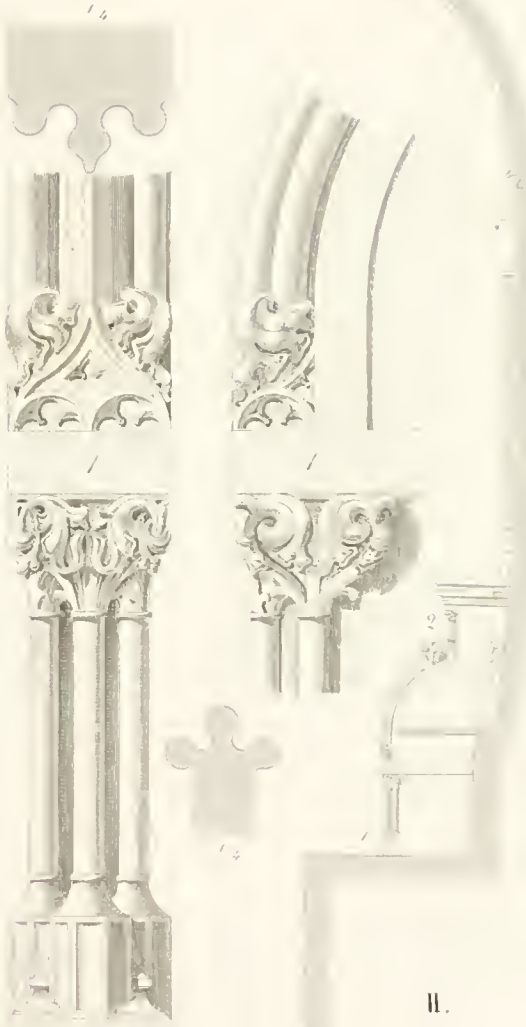
Aus der k. k Hof- und Staatsdruckerei.

I.

III.

IV.

V.



II.

Gez. v. Rupenbach — Gest. v. H. Baltemeyer

Druck v. ...

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Unter Mitwirkung des Prof. Rud. v. Eitelberger und des Dr. Gustav Heider

redigirt von Karl Weiss.

№ 9. VIII. Jahrgang. September 1863.

Dante und die Schule Giotto's.

Von Karl Schnaase.

Wichtige Aufschlüsse über die inneren Motive und Zwecke der mit Giotto beginnenden neuen Richtung der italienischen Kunst gewährt uns Dantes divina Comedia. Gewöhnlich hat man den unverkennbaren Zusammenhang beider, der Dichtung und dieser Malerschule, nur unter dem Gesichtspunkte der Einwirkung des mächtigen Geisteswerkes auf die Künstler aufgefasst. In einigen Fällen ist dieser allerdings unläugbar, so bei Oriagna in der Darstellung der Hölle in St. Maria Novella, wo er der divina Comedia selbst in unbedeutenden Einzelheiten folgte. Zweifelhafter aber ist eine Einwirkung dieser Art bei dem Haupte der Schule, bei Giotto. Ohne Zweifel war dieser mit seinem grossen Zeitgenossen und Landsmann persönlich bekannt; die Nachricht des Benvenuto von Imola, dass er ihn, den Vertriebenen, in Padua bewirthet habe, ist vollkommen wahrscheinlich. Auch darf man als gewiss annehmen, dass er, selbst dichterisch gestimmt, das grösste Dichterwerk seiner Zeit nicht ungelesen gelassen habe. Aber für eine directere Einwirkung fehlen uns dennoch die Beweise. Vasari's Erzählung, dass Dante ihm die Gedanken zu seinem Bilde aus der Apokalypse in St. Chiara zu Neapel und zu deren zur Verherrlichung des heiligen Franciscus in der Unterkirche zu Assisi gegeben, beruht wohl nur auf Vermuthungen. Allerdings erscheint eines dieser Bilder, die allegorische Vermählung des Heiligen mit der Armuth als seiner Geliebten, nur wie eine weitere Ausführung des im Parad. XI, 6. angedeuteten Gedankens. Allein schon Franciscus selbst hatte die Armuth seine Braut genannt, und es ist daher immer möglich, dass beide, Dichter und Maler, nur aus derselben Quelle geschöpft haben. Jedenfalls aber war Giotto bei seinen Werken, z. B. in der Arena und so auch noch später bei dem gedankenreichsten, dem Figurenschmuck am Campanile von S. M. del Fiore in Florenz, völlig unabhängig von aller Einwirkung des längst verstorbenen Dichters. Gewiss ist nur so viel, dass der Aufschwung, welchen die Kunst durch Giotto und in seiner Schule nahm, eine innere geistige Verwandtschaft mit Dante's Gedicht hatte. Während die Kunst früher sich nur an die hergebrachten typischen Gestalten und Hergänge gehalten und nur gesucht hatte sie würdiger, schöner, lebendiger wiederzugeben, bemerken wir jetzt ein Streben nach neuen und tieferen Gedanken, nach bedeutsamen, allegorischen Gestalten, nach symbolischen Beziehungen, ähnlich wie sie im Gedichte durchgeführt waren. Dagegen ist es mindestens zweifelhaft, ob die Kunst den Anstoss zu dieser Richtung durch Dante's Werk erhalten hat, oder ob beide nur verwandte Äusserungen des Zeitgeistes waren. Jedenfalls besteht die Übereinstimmung nicht blos in Beziehung auf die Gegenstände und auf die allegorische Richtung, sie ist vielmehr viel stärker und merkwürdiger in Beziehung auf innere geistige Motive und selbst auf die Form der Darstellung. Dante zeichnet in Worten ganz eben so wie Giotto und seine Schule in Farben. Bei beiden finden wir dieselbe scharfe und jugendlich frische Beobachtung natürlicher und sittlicher Erscheinungen, so jedoch, dass überall die Betrachtung mehr die allgemeine Regel, als das Individuelle und Zufällige auffasst und wiedergibt, bei beiden dieselbe Klarheit und Bestimmtheit der Umrisse, bei beiden dieselbe Neigung, die Affecte, Liebe und Hass, möglichst stark und wirksam auszudrücken, dasselbe Bestreben, diesen Ausdruck bei himmlischen Gestalten und Ereignissen durch eine mathematische Reinheit und Strenge zu steigern, endlich dieselbe Naivetät, welche nicht daran zweifelt, das Göttliche durch menschliche Gestalt und Weise verständlich machen zu können. Das Studium der

göttlichen Komödie ist überaus lehrreich für das Verständniss der Maler, weil uns das Wort viel sicherer gestattet, die Motive des Darstellers zu errathen. Dante ist bekanntlich überaus reich an kleinen Genrebildern, die er seinem ernsten Stoffe als Vergleich hingibt, und in denen er mit wenigen Strichen das Charakteristische des Herganges überaus deutlich zeichnet. Das scharfe Anblicken der sich Entgegenkommenden in der Dunkelheit der Hölle (Inf. XV, 16), wird nicht nur durch Bezugnahme auf ähnliches Begegnen beim Neumonde anschaulich gemacht; er fügt auch noch hinzu, dass sie die Brauen spitzten, wie ein alter Schneider nach dem Nadelöhre. Die Bewegungen der Wandernden bei verschiedenen Stimmungen hat er genau beobachtet. Der flüchtige Blick, den der gedankenvolle Wanderer auf den Vorübergehenden wirft, ohne sich aufzuhalten (Purg. XXIII, 16), der eilige Schritt ungeachtet eifrigen Gespräches mit dem Reisegefährten (XXIV, 1), der zögernde Gang dessen, der zugleich zu hören bemüht ist (XXIV, 114); die Wirkung der Heimathsgedanken beim Beginne (VIII, 1), oder am Schlusse der Pilgerreise (XXVII, 109), das Anhalten des Ermüdeten, der dem raschen Laufe seiner Begleiter nicht folgen kann, und wartet, bis sich die Bewegung seiner Brust gelegt hat (XXIV, 17), die Haltung des von Gedanken Belasteten, der gesenkten Hauptes einhergeht und sich wie ein Brückenbogen krümmt (XXIV, 94), dies und Ähnliches hat er anschaulich geschildert. Manchmal hat seine Beobachtung fast den Charakter wissenschaftlicher Studien; so wenn er den Hof des Mondes (Parad. X, 66 u. XXVIII, 21), den einfachen oder den doppelten Regenbogen (XXV, 91 XII, 10), die Milchstrasse oder die Stäubchen, die sich im Sonnenstrahle bewegen (XIV, 97 112), Ebbe und Fluth (XVI, 82—84), das Hervortreten der Sterne bei Sonnenuntergang (XX, 1), die stärkere Gluth der Kohle innerhalb des Feuers (XIV, 52), das prasselnde Entweichen der Luft bei dem Brande frischen Holzes (Inf. XIII, 40) schildert, oder gar die Farbe verglimmenden Papiers (Inf. XXV, 67), die zitternde Bewegung der Sehne des Bogens, welche noch fortdauert, wenn der Pfeil schon im Ziele haftet (Parad. V, 91), die Schnelligkeit, mit welcher der, welcher eine Flamme berührt, den Finger zurückzieht (XXII, 109), oder der, welcher im Spiegel einen hinter ihm Herkommenden bemerkt, sich umwendet, die Erscheinung eines hinter uns gelegenen Gegenstandes in drei um uns gestellten Spiegeln — und die anderen, besonders im Paradiese häufigen Spiegelbilder. Vor allem aber sind menschliche Äusserungen, bald mehr komischer, bald sittlicher Art mit der grössten Schärfe aufgefasst. Die Unruhe des Kranken, der sich vor Schmerz auf seinem Lager hin- und her bewegt (Purg. VI, 148), die Bewegung des geweckten Schläfers, der das ihn störende Licht zuerst verdriesslich betrachtet (Par. XXVI, 70), die sittsame Schüchternheit des Weibes bei fremden Fehlern (XXVII, 31), die vorschreitende Schamröthe (XVIII, 64), die Begierde eines Kindes, dem man den Gegenstand seines Wunsches in die Höhe hält —, das Verstummen dessen, der mit einem Vornehmeren spricht (Purg. XXXI, 25), die komische Sorge dessen, der an den Mienen der Andern bemerkt, dass ihm etwas am Hinterkopfe haftet, und darnach sucht (Purg. XII, 127), kriegerische Bewegungen, das Vorsprengen eines kampflustigen Ritters und seiner Schaar (Purg. XXIV, 94), das verschiedenartige Vorrücken von Reitern und Fussvolk (Inf. XXII). Er scheint recht eigentlich Studien gemacht zu haben; er weiss, wie sich die Blinden an Ablasstagen reihenweise vor der Kirche hinstellen (XIII, 61), wie sie sich zu ihrem Führer verhalten (XVI, 10), wie bei Beendigung des Spieles die Umstehenden dem Gewinner folgen, während der Verlierende sich allein fortschleicht (Purg. VI, 1), wie sich die Pilger in der Wallfahrtskirche umsehen, wie der nördliche Barbar staunt, wenn er die Prachtbauten Roms sieht, es ist ihm aufgefallen, dass ein Croat, der nach Rom gekommen um das berühmte Tuch der heil. Veronica zu sehen, wegen des grossen Rufes dieses Heiligthums sich daran nicht satt sehen kann (Parad. XXXI, 31 43 103), dass die Minoriten auf ihren Wanderungen immer einzeln, hintereinander gehen (Inf. XXIII, 3), sogar die unbehilflichen Bewegungen, welche ein Thier unter der ihm übergeworfenen Decke macht, um sich davon zu befreien, sind ein Gegenstand seiner Aufmerksamkeit geworden (XXVI, 97). Die Thierwelt gibt ihm viele Gleichnisse, Frösche kommen wiederholt in der Hölle vor; hier auch Eule und Falke (XXII, 130), Delphin (XXII, 19), Eidechsen (XXV, 39), selbst der Phönix (XXIV, 106); im Paradiese fast Vögel, fliegende Zugvögel (XVIII, 73), die Munterkeit des aufsteigenden Falken, der Storch, der seine Jungen füttert (XIX, 35 u. 73), Lerchengesang (XX, 73), Beweglichkeit der Krähen am Morgen (XXI, 34), die Zärtlichkeit der Tauben (XXV, 19). Auch das Gewerbe gibt ihm Stoff; der Einschlag im Gewebe (Par. XVII, 101), das Räderwerk der Uhr (XXIV, 13), die Wassermühle (Inf. XXIII, 46); selbst das Arsenal zu Venedig mit seiner mannigfaltigen Thätigkeit erhält einmal (XXI, 1) eine ausreichende Beschreibung. Die Maler können in allen solchen Beziehungen nicht so weit gehen, wie der Dichter, ihre Kunst verlangt grössere Einheit und verträgt nicht die Nebeneinanderstellung von halbkomischen Genrebildern mit den ernsten Gestalten ihrer unmittelbaren Aufgaben. Aber wir sehen es der Naivetät ihrer Motive an, dass sie in ähnlicher Weise wie Dante die Erscheinungen des Lebens beobachtet haben.

Und überall wo die Bedingungen der verschiedenen Künste die Vergleichung nicht hindert, finden wir dieselben Anschauungen. Die italienische Kunst des XIV. und selbst noch des XV. Jahrhunderts zeichnet sich im Vergleiche

mit der nordischen durch eine gewisse fast antike Ruhe und Gravität aus; die Haltung ihrer Gestalten ist meist gerade, die Gewandung breit, der Faltenwurf einfach. Dante hat dieselbe Vorliebe, man sieht und er spricht es geradezu aus, eine solche Erscheinung gibt ihm den Eindruck moralischer Würde. Bekannt ist seine Schilderung der antiken Dichter und Philosophen, die er, so sehr er ihnen mit Liebe ergeben war, in den Limbus versetzen musste. Er findet „Leute stillen, ernsten Blickes, in ihren Zügen hohe Würde tragend. Sie sprachen wenig und mit sanfter Stimme". (Inf. IV, 112). Eile ist ihm ein Hinderniss anständiger Erscheinung; Virgil lässt, nachdem er sich einmal zu übereiligem Schritte hat verleiten lassen, Reue darüber bemerken. („Als nun sein Fuss das Eilen liess, worunter die Ehrsamkeit bei jedem Schritte leidet". (Purg. III, 10.) Sordello, den er als äusserst liebenswürdig und bedeutend schildert, erscheint mit strengem und langsamen Bewegen der Augen *(nel muover degli occhi on esta e tarda)* und blickt sie an wie ein ruhender Löwe *(a guisa di leon quando si posa.* Purg. VI, 61—66). Bei den Heiligen im Paradiese ist zwar eine liebevolle, entgegenkommende Wärme vorherrschend, aber doch ermangelt er nicht, auf die Würde und den Anstand ihrer Haltung aufmerksam zu machen (Parad. XXXI, 49). „Ich sah liebüberredende Gesichter, mit fremden Licht gesäumt und eigenem Lächeln, Und Thun mit jeder Ehrbarkeit geschmückt". — Von dem heil. Bernhard, Vers 61 („Verbreitet war auf Augen ihm und Wangen wohlwollende Freude, und da stand er wie's einem liebreichen Vater ziemt, mit frommen Grusse"). Man sieht, es ist völlig dieselbe Weise, wie auch Giotto's Schule ihren Heiligen Würde zu verleihen sucht. Auch in jenem bezaubernden Liebeslächeln, welches durch das ganze Paradies hindurch geht, und welches der Dichter genügend schildern zu können verzweifelt, erkennen wir deutlich dasselbe Motiv, mit welchem jene Maler ihren Madonnen und Engeln himmlischen Reiz zu verleihen suchen. Selbst die etwas strenge und regelrechte Form der Gesichtszüge dieser himmlischen Gestalten, das feine Oval des Kopfes, die gerade Nase, der zierliche Mund, der Goldgrund der Heiligenscheine, und die lichte einfache Färbung entspricht der geometrischen Regelmässigkeit und den vielen optischen Beziehungen, durch welche uns der Dichter die himmlische Herrlichkeit anschaulich zu machen sucht. Überall also finden wir dieselben Tendenzen, dieselben Anschauungen, nur in soweit verschieden, als es die Verschiedenheit der Künste mit sich brachte. Man könnte vielleicht glauben, dass der Einfluss des Gedichtes so sehr auf die Maler eingewirkt habe, um ihre Richtung in allen Beziehungen zu bestimmen. Allein schon der Zeit nach ist dies nicht denkbar; die erste Idee des Gedichtes wird kaum vor dem Jahre 1300 entstanden, die Hölle nicht vor 1305 vollendet sein; das ganze Werk ist wahscheinlich erst nach 1318 fertig geworden. Schon als Dante den 11. Gesang schrieb, konnte er Giotto als den berühmtesten damaligen Maler schildern. Es ist daher viel wahrscheinlicher, dass die gemeinsame Richtung nicht ausschliesslich von dem Dichter auf die Maler übergegangen, sondern dass sie das Product gemeinsamer praktischer und künstlerischer Regungen gewesen. Dazu kommt, dass Dante selbst ein lebendiges Interesse für die bildenden Künste hatte, sie sogar in gewissem Grade selbst übte. In einem Sonnet des *vita nuova* schildert er eine Scene, die damit beginnt, dass er in seinem Gedenkbüchlein einen Engel zeichnete; Benvenuto von Imola bestätigt, dass er die Zeichenkunst getrieben und bringt dies in Verbindung mit seiner (auch aus den Äusserungen im canto XI des Purg. zu vermuthenden) Freundschaft mit Oderigi da Gubbio und Giotto. Es ist natürlich, dass diese Beschäftigung mit der Kunst bei dem grossen Denker auch Betrachtungen über ihr Wesen hervorrief, und zu einer Theorie führte, von der denn auch sein Gedicht Spuren enthält. Im ersten Kreise des Purgatorio, wo der Hochmuth büsst, ist die Felswand mit Marmorbildwerken bedeckt, welche den bestraften Hochmuth und Vorbilder der Demuth darstellen. Er hebt dabei besonders die Lebendigkeit und Wahrheit der Darstellung heraus. Der Engel der Verkündigung scheint ihm zu sprechen (X, 34), die Chöre, welche die Bundeslade begleiten, der Weihrauchdampf der Altäre, sind so vollkommen ausgeführt, dass er zweifelt, ob nur ein oder zwei Sinne dadurch berührt werden (daselbst 58—63). Die Todten scheinen todt, die Lebenden lebendig (XII, 68). Allein wenn er hier blos die Wahrheit der Darstellung im Auge hat, in welcher freilich der göttliche Künstler jeden irdischen Meister des Pinsels oder des Griffels, wie Dante ausdrücklich bemerkt, übertreffen muss, weiss er doch, dass der Künstler ein Ideal im Geiste hat, das er nicht vollständig erreicht, sei es, weil der ungefüge Stoff es nicht gestattet (Parad. I, 127. „Wahr ist's, dass wie gar öfters das Gebilde Nicht übereinstimmt mit des Künstlers Absicht, Weil taub der Stoff ist, Antwort drauf geben u. s. w."), oder weil die ausführende Kraft niemals genügt, die erstrebte Schönheit zu versinnlichen (eod. XXX, 33. „Allein jetzt muss davon ich abstehen, ihrer Schönheit noch ferner dichtend nachzufolgen, Wie von dem letzten Ziel jedweder Künstler"). Er sieht in der menschlichen Kunst noch keineswegs eine reine Nachahmung der Natur, obgleich ihm bekannt ist, dass der Maler zuweilen nach einem natürlichen Vorbilde (esemplo) male (Purg. XXXII, 67). Er weiss es, dass die Kunst, wie die Natur, eine Kraft besitzt, den Geist an sich zu ziehen (eod. XXVII, 91). Er zeigt endlich überhaupt das lebendigste Gefühl und die empfänglichste Begeisterung für äussere erscheinende Schönheit, ja diese Begeisterung ist nicht blos das innerste Motiv des Gedichtes, denn Beatrice's Anblick hatte ja den jugendlichen Dichter zuerst in seinem Streben nach

dem Göttlichen erweckt, sondern eigentlich der Mittelpunkt seiner ganzen philosophisch-theologischen Theorie. Gott ist ein froher Schöpfer, der allen Schöpfungen den Stempel seiner Schönheit aufprägt; die Seele, wie ein unschuldiges Kind wird von allem angezogen, was sie vergnügt, sie fehlt nur dadurch, dass sie kleinerem Gute nachläuft, und sich nicht zu den höheren Gütern, zu der höheren Schönheit erhebt, von welcher der Dichter in seinem Paradiese ahnende Anschauung zu geben sucht.

Man darf behaupten, dass diese Theorie, wenn auch weniger klar und ausgebildet, der ganzen Kunstrichtung des XIV. Jahrhunderts zum Grunde lag. Auch sie hatte das rege Gefühl für die Schönheit der Natur, den Liebesdrang, die Wärme der Empfindung, auch sie strebte aber nach Überirdischem und suchte den Ausdruck desselben in naiver Weise durch strengere, einfachere Form zu finden. Dieselbe Verbindung der natürlichen Schönheit mit dem abstracten Gedanken, welche bei Dante sich in allen Einzelheiten nachweisen lässt, liegt auch ihr zum Grunde. Es ist aber vollkommen unglaublich, dass dies Streben in den Künstlern überall nur durch Dante's philosophisches und desshalb Vielen unzugängliches Gedicht angeregt sei. Wir müssen vielmehr annehmen, dass er künstlerisch, und zugleich philosophisch gestimmt, nur das allgemeine Gefühl der Künstlerwelt ausgesprochen, wohl aber es zugleich fester ausgebildet und so dazu beigetragen hat, dasselbe zu fixiren, und ihm bleibende Herrschaft zu schaffen.

Die Chorgestühle des Mittelalters vom XIII. bis XVI. Jahrhundert.

Von Ch. Riggenbach.

(Schluss.)

Abbildungen aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. 1350—1400.

Abbildungen von Chorgestühlen aus dieser Zeitperiode finden wir in dem bereits erwähnten gothischen Musterbuche von Statz und Ungewitter, und zwar auf den Tafeln 181 — 188 aus den Kirchen von Gelnhausen, Friedberg, Erfurt, Immenhausen, Boppard und Oberwesel. Im Dome zu Frankfurt a. M., im Dome zu Bremen und in der ehemaligen Cistercienser-Klosterkirche zu Doberan im Mecklenburgischen sind gleichfalls noch sehr wohl erhaltene Chorgestühle aus dieser Zeit.

Das Chorgestühl in der Pfarrkirche zu Gelnhausen[1]) zeichnet sich ganz besonders durch seinen streng architektonischen Charakter aus, da die Füllungen sowohl seiner hohen wie niederen Stuhlwangen mit den zierlich einfachen Formen frühgothischen Masswerkes verziert sind, in welchen sich kleine, aber kräftig geschnittene Rosetten befinden (Fig. 15). Auch haben sämmtliche Stuhlwangen wie am Cölner Chorgestühl die kleine vortretende Säule, kräftig vortretende Armknollen auf jeder Trennungswand der hinteren Sitzreihe, an welcher bereits zwei kleine Säulchen den unteren vorspringenden Sitztheil und das obere zurückspringende Armlehnengesims unterstützen. Die Bekrönungen der niederen Stuhlseiten sind einfach geschwungene Giebel, welche unten und oben in volutenartig geformte Knöpfe endigen. Die Misericordien sind sehr einfach gehalten, bestehen aus zwei länglichen Blättern, welche unten in die bekannte frühgothische Form der Lilie auslaufen. Einzelne Füllungen der hohen Stuhlwangen zeigen auf ihrer inneren Seite plastische Darstellungen, wie z. B. den Ritter Georg, welcher den Drachen tödtet, einen grossen Drachen, dessen Zunge wie ein Pfeil aus dem mit scharfen Zähnen wohlbesetzten Rachen herausragt, und dessen Schwanz in ein dreiästiges Kleeblatt endigt[1]) (Fig. 16).

Einen verwandten Charakter wie das Gelnhauser Chorgestühl haben diejenigen von Friedberg, Erfurt und Immenhausen bei Kassel, welches letztere vielleicht auch dem Anfange des XV. Jahrhunderts angehören könnte. Die hohen Seitenstuhlwangen in Friedberg sind wie in Gelnhausen in durchbrochenem frühgothischem Masswerk, dessen Spitze in lilienförmig gebildeten Voluten enden, kleine Löwen sitzen oberhalb der schlanken Säulchen, welche die Armlehnen tragen, und knollenförmige Krabben sind an den Theilungswänden zwischen den einzelnen Sitzen. Es ist nicht unerwähnt zu lassen, dass bis dahin alle Säulchen, welche an den verschiedenen Chorgestühlen in so verschiedenen Grössen angebracht sind, rund waren, während an den beiden Gestühlen von Erfurt und Immenhausen, an ersterem abwechselnd runde und gewundene, an letzterem achteckige Säulchen angebracht sind (vgl. die Abbildung des Ratzeburger Chorgestühls). Von sehr beachtenswerther Arbeit ist das Chorgestühl im Dome zu Frankfurt a. M., von welchem wir die urkundliche Nachricht besitzen, dass Cuno von Falkenstein[2]) (im Jahre 1362 zum Erzbischof von Trier erwählt) zum Dank für seine im Jahre 1352 durch das Capitel von Frankfurt erfolgte Ernennung zum Propst des Bartholomei-Stiftes die noch gegenwärtig vorhandenen Chorstühle anfertigen liess[3]).

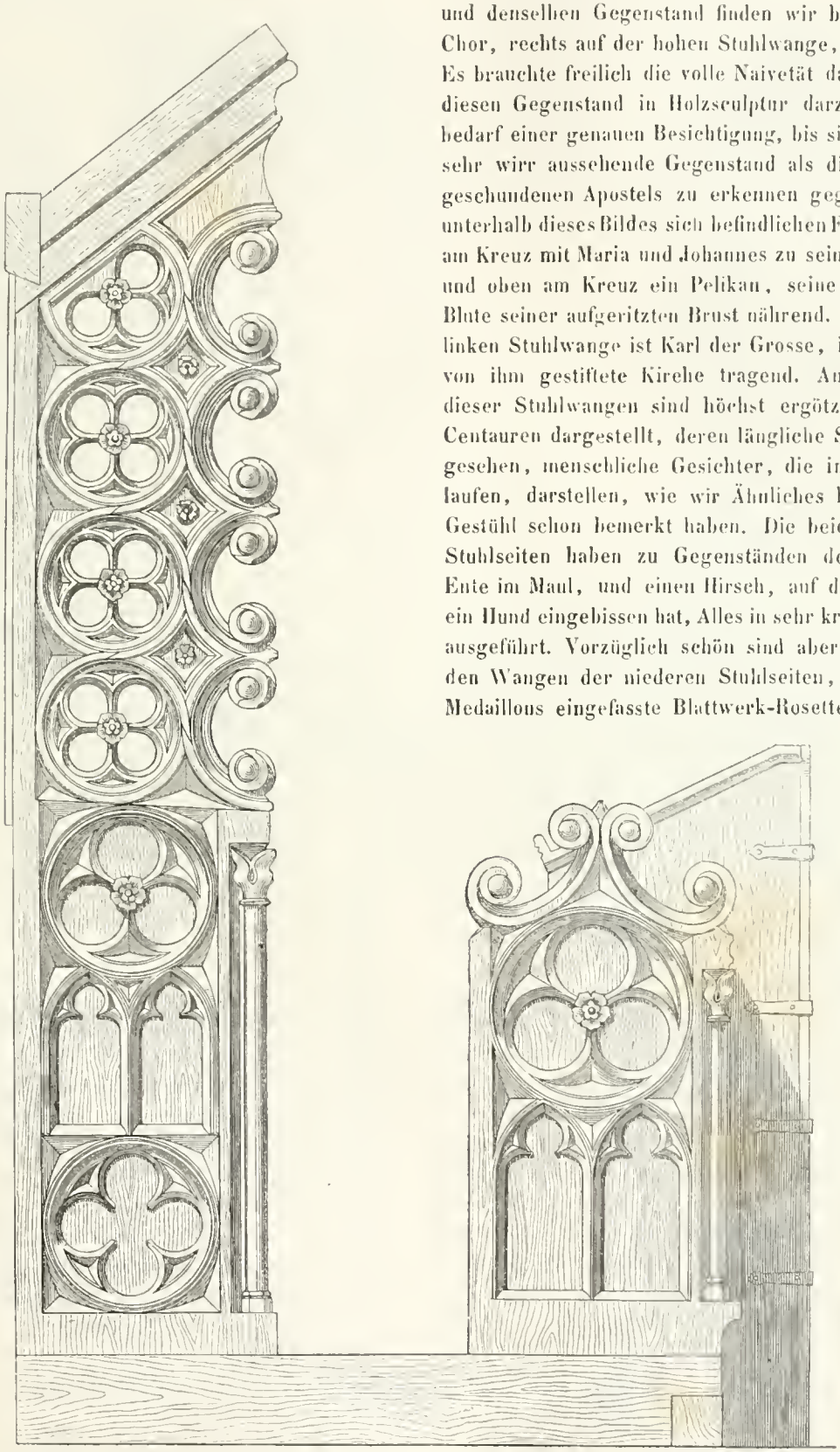
[1]) Vgl. Moller: Denkmäler deutscher Baukunst Taf. 19.

[1]) Man vergleiche mit diesen Holzsculpturen die auf Taf. VI gegebenen Abbildungen von Steinsculpturen ähnlicher Art in der Geschichte der Abtei Zürich. VIII. Bd. der Mitth. der antiq. Gesellschaft in Zürich. 1851—1858.

[2]) Vgl. Moller Grabdenkmale der deutschen Baukunst.

[3]) Die Wahl- und Krönungskirche der deutschen Kaiser zu St. Bartholomei in Frankfurt am Main von B. J. Römer-Büchner. Frankfurt 1857, S. 20.

Es sind höhere und niedere Stuhlreihen, doch haben erstere keine Rückwände, sondern ein in Fresco gemalter Bilder-



(Fig. 15.)

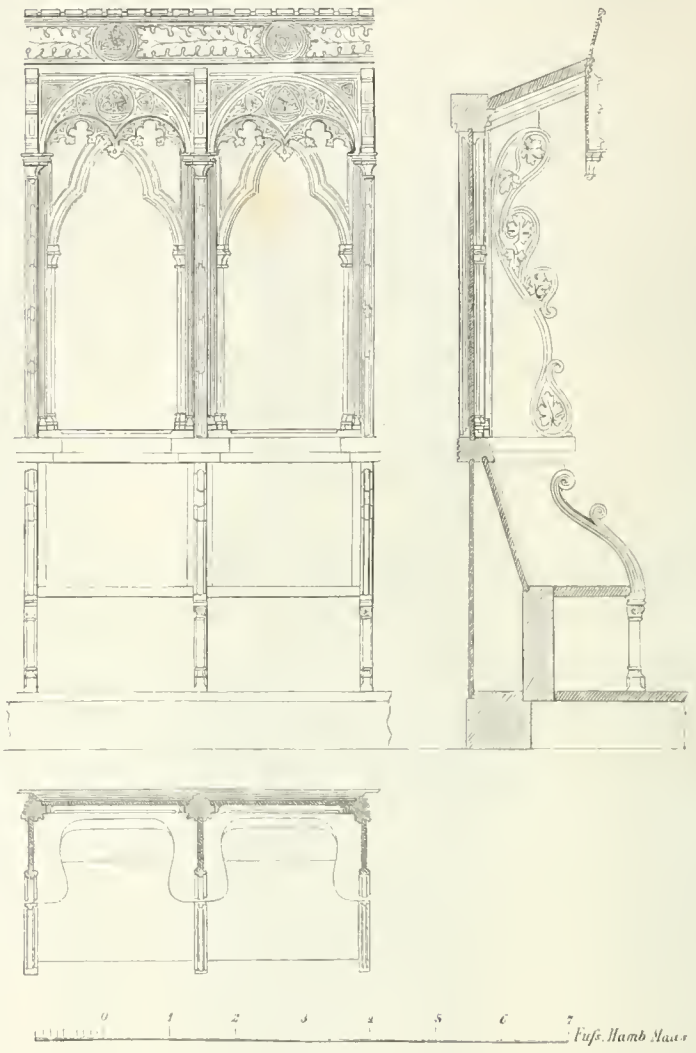
fries von etwa 4½ Fuss Höhe zieht sich gleich einem Teppich über denselben hin. In diesem Bilderfries ist das Martyrium des heil. Bartholomäus, welcher nebst Karl dem Grossen als Patron der Kirche verehrt wurde, dargestellt, und denselben Gegenstand finden wir beim Eintritte in's Chor, rechts auf der hohen Stuhlwange, auch dargestellt. Es brauchte freilich die volle Naivetät damaliger Zeit, um diesen Gegenstand in Holzsculptur darzustellen, und es bedarf einer genauen Besichtigung, bis sich der anfänglich sehr wirr aussehende Gegenstand als die Körperhaut des geschundenen Apostels zu erkennen gegeben hat. In der unterhalb dieses Bildes sich befindlichen Füllung ist Christus am Kreuz mit Maria und Johannes zu seinen beiden Seiten, und oben am Kreuz ein Pelikan, seine Jungen mit dem Blute seiner aufgeritzten Brust nährend. Gegenüber an der linken Stuhlwange ist Karl der Grosse, in seiner Hand die von ihm gestiftete Kirche tragend. An den Innenseiten dieser Stuhlwangen sind höchst ergötzliche Kämpfe von Centauren dargestellt, deren längliche Schilder, im Profil gesehen, menschliche Gesichter, die in lange Bärte auslaufen, darstellen, wie wir Ähnliches bereits am Cölner Gestühl schon bemerkt haben. Die beiden anderen hohen Stuhlseiten haben zu Gegenständen den Fuchs mit der Ente im Maul, und einen Hirsch, auf dessen Rücken sich ein Hund eingebissen hat, Alles in sehr kräftig derber Weise ausgeführt. Vorzüglich schön sind aber die Sculpturen an den Wangen der niederen Stuhlseiten, wo zum Theil in Medaillons eingefasste Blattwerk-Rosetten oder Centauren geschnitzt sind. Die Aufsätze oder Bekrönungen auf den niederen Seitenstuhlwangen haben sehr viel Ähnlichkeit mit

denjenigen von St. Gereon in Cöln und den vorerwähnten in Gelnhausen.

(Fig. 16.)

In Doberan im Meeklenburgischen in der herrlichen Cistercienser-Klosterkirche steht ein Chorgestühl, welches zweifelsohne zu den schönsten gehört, was in dieser Art zu finden ist [1]). (Fig. 17). Aus Eichenholz verfertigt, steht dasselbe auf beiden Seiten entlang des grossen Schiffes und wurde im Jahre 1368 mit der damals ganz vollendeten Kirche eingeweiht. Von diesem reich mit Baldachin und Fialen gezierten Gestühl sind schöne Detailzeichnungen unter dem Titel: „Gothische Rosetten altdeutscher Baukunst aus der Kirche zu Doberan", gezeichnet vom Maler Nizzerdey zu Potsdam, herausgegeben worden und in Rostock bei Tiedemann erschienen.

Dieses Gestühl, welches ohne Zweifel für den Kloster-Convent gedient hat, da es, wie bereits bemerkt, nicht im hohen Chor (im Altarraum), sondern in zwei Reihen das Kirchenschiff entlang vor den Pfeilern steht, ist gleichsam in vier Roste oder Abtheilungen getheilt, da ungefähr in der Mitte des Schiffes ein Durchgang nach links und rechts zu den beiden Seitenschiffen gelassen ist. Die östliche Reihe dieser Stühle hat ausser den Baldachinen noch einen durchbrochenen reichen Gesimsfries, in welchem zwischen den in oben angeführtem Werke abgebildeten Rosetten längliche Eichenblätter ausgeschnitzt sind, was so recht zum Styl dieser Zeit passt. In dieser reichen gekrönten Stuhlreihe sassen die Mönche, während in der westlichen Reihe, die kein solches Krönungsgesims hatte, die Laienbrüder sassen. Je zwei Sitze sind durch hohe, sehr edel gehaltene Theilungswände von einander getrennt, wobei auch wieder das Weinlaub, wie bei ähnlichen Gestühlen dieser Zeitperiode, eines der vorzüglichsten Motive des Pflanzen-Ornamentes bildet. Die acht hohen Seitenstuhlwangen, welche nicht wie die Theilungswände von



(Fig. 17.)

unten nach oben geschweift, sondern vollkommene Rechtecke bilden, sind in ihrer Höhe in zwei untere grössere und in zwei obere kleinere Felder abgetheilt, und enthalten Relief-Darstellungen aus der heiligen Geschichte, der Kirche und dem Cistercienser-Orden; auch symbolische Darstellungen, wie z. B. einen Weinstock, um welchen sich Epheu rankt, oben mit dem Neste des Pelikan, u. s. w., auch der Stammbaum Christi oder die Wurzel Jessa ist auf einer dieser Stuhlseiten dargestellt. Die an diesen Stühlen befindliche Inschrift haben wir bereits in der Einleitung (pag. 217) erwähnt.

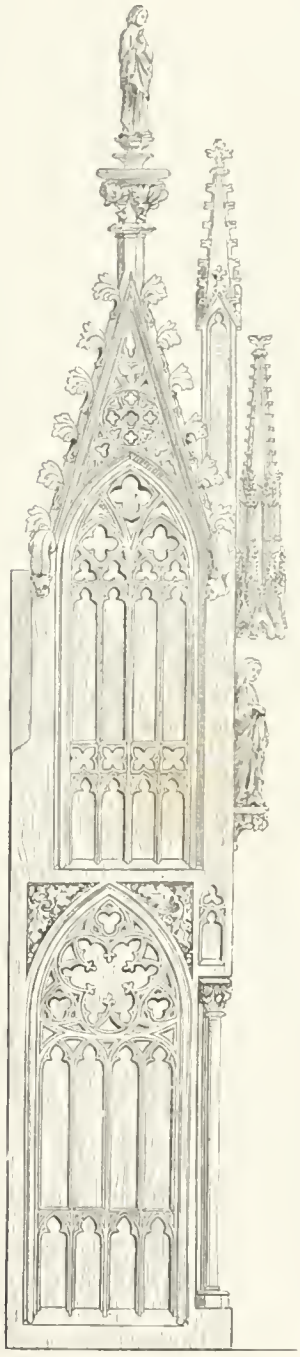
Derselben Zeit (1366) gehören auch die Bruchstücke derjenigen Chorstühle an, welche nach Dr. H. A. Müller's

[1]) Vgl. Jahrbücher des Vereines für meeklenburgische Geschichte und Alterthumskunde IX, S. 416. Die Mittheilung dieser Zeichnung nebst geschichtlichen Notizen verdanke ich der Gefälligkeit des Herrn Dr. Lisch, Archivrathes in Schwerin.

Beschreibung des Domes zu Bremen und seiner Kunstdenkmale (Bremen 1861) im städtischen Capellenanbau des dortigen Domes aufgestellt sind. Die höchst interessanten Darstellungen aus dem alten und neuen Testament, so wie einzelne Scenen aus den Apokryphen liefern uns mit den Beweis, wie sich die künstlerische Darstellung plastischer Gegenstände an den Chorgestühlen mit Ende dieses Jahrhunderts immer mehr entwickelt, die rein ornamentale Ausschmückung der früheren Perioden immer mehr beseitigt und das Chorgestühl theils dem System der Architectur, theils dem Gebiete der Plastik immer mehr erweitert.

Was nun die Chorgestühle von Boppard und Oberwesel anbetrifft, so sind dieselben gleich dem vorerwähnten Gestühl in der Kirche von Immenhausen bei Kassel, eher in den Anfang des nachfolgenden XV. Jahrhunderts zu setzen. Indessen, beim Mangel von urkundlichen Nachrichten und bei der vorzüglichen Reinheit des Styls, in welchem besonders die Chorstühle in der Karmeliterkirche von Boppard ausgeführt sind, rechtfertigt es sich von selbst, diese in ihrer Art ganz vorzüglich schönen Holz-Sculpturwerke hier einzureihen. Schon Kugler im II. Band seiner kl. Schriften und Studien zur Kunstgeschichte (pag. 253) erwähnt die Bopparder Chorstühle als „vortrefflich geschnitzt" und fügt bei, dass einzelne figürliche Darstellungen an denselben so trefflich seien, dass sie „abgusswürdig" wären. Und in der That verdienen diese Chorstühle unsere vollste Beachtung. Sie stehen im Chor der Kirche zu beiden Seiten links und rechts in zwei Reihen aufgestellt, die hintere Reihe, wie gewöhnlich, mit schön verzierten hohen Rückwänden und Krönungsgesims, die vordere als niedere Sitzreihe, deren Mitte durch einen kleinen Gang unterbrochen ist. Die vier hohen Stuhlwangenseiten sind oben mit den ganz in freier Sculptur geschnitzten Figuren der vier Evangelisten mit ihren Emblemen geschmückt, während der untere Theil in stark vortretenden Reliefs Christus und drei Heilige enthält. Die acht Stuhlwandseiten der beiden niederen Sitzreihen enthalten gleichfalls Darstellungen von Heiligen, wie z. B. Barbara, Katharina, St. Michael u. s. w.; es sind zum Theile ganz vortreffliche Arbeiten, die in einer Grösse von etwa 2 Fuss in der Höhe ausgeführt sind. Die frei sculptirten Aufsätze auf den acht niederen Stuhlseiten sind je zwei durch einen Baumstamm oder dergleichen etwas getrennte Figuren, bald Propheten mit Spruchbändern, bald kämpfende Streiter, bald auf phantastischen Thieren reitende Personen darstellend. An diesen Figuren ist die Tracht sehr auffallend, die Gewandungen enden meistens in drei Spitzen, die Ärmel sind lang und geschlitzt, auch erscheint hie und da die Narrentracht mit dem Kolben, was Alles mit dem Beginne des XV. Jahrhunderts übereinstimmt (vgl. Kunst und Leben der Vorzeit, Band I, Taf. 65 u. 66). An diesem Gestühl vereinigen sich die Architectur und Sculptur beide in höchst harmonischer und vortrefflich ausgeführter Weise; es ist ein wahrhaftes Muster von schönem Chorgestühl, das bereits in den Details seiner Armlehnknöpfe, Misericordien u. s. w. jene Schnurren und satyrischen Anspielungen enthält, welche im XV. Jahrhundert bald so allgemein geworden sind.

In der Stiftskirche von Oberwesel steht gleichfalls ein sehr schönes Chorgestühl, dessen elegante und zugleich noch sehr streng gehaltene Architectur mit Spitzbogen und darüber ragenden Spitzgiebeln an diejenige des Cölner Doms erinnert (Fig. 18). Die



(Fig. 18.)

hohen Stuhlwangen zeigen auch in der That von unten an bis oben aus eine höchst reich gehaltene Architectur-

Decoration, an welcher alle einzelnen Details, wie Consolen mit Figuren und reichen Baldachinen, schlanke Fialen, Giebelblumen und sogar die Wasserspeier nicht fehlen. Wir sind mit diesem Gestühl vollkommen auf die Nachbildung der Stein-Architectur gelangt, wir haben in den unteren Theilen der hohen Stuhlwandseiten die erhabenen Gesimsglieder der Füllungen, in den oberen Theilen das durchbrochene Masswerk der gothischen Fenster. Als eine neue Erscheinung bezeichnen wir an den niederen Stuhlreihen das Hinaufrücken der sogenannten Armlehnknollen bis zum Fusse der kleinen Säulchen, welche das oberste herumlaufende Armlehngesims stützen, und die sehr scharf ausgeprägte Endung in Lilien, womit alle Misericordien an diesem Gestühle gleichmässig behandelt sind. Die vortretenden Säulen sind an den hinteren Stuhlwangenseiten rund, an den niederen vorderen Reihen achteckig.

Blicken wir schliesslich auf das zwar kleine und in engem Rahmen eingeschlossene Gebiet der Entwickelung zurück, welche im Laufe des XIV. Jahrhunderts die Chorgestühle erhalten haben, so ist es ein freier, frischer und kräftiger Hauch, der namentlich in die erste Hälfte dieser Zeitperiode diese Arbeiten durchweht. Was durch die Kreuzzüge, die Ausbildung des Ritterthums, die Pflege der Dichtkunst, und mit dem steigenden Wohlstand der Städte auch für die Pflege der Kunst in diesem Jahrhundert überhaupt geschah, äusserte doch auch in diesem kleinen und beschränkten Kunstgebiete seinen fördernden Einfluss. Man denke z. B. nur an die reich historisch durchgeführten Sculpturen an den Gestühlen im Chor des Cölner Domes, in der Bartholomeikirche zu Frankfurt, im Dome zu Bremen u. s. w., in welchen sich Darstellungen aus dem Ritterthume neben solchen aus den verschiedenen Sagenkreisen der Symbolik, der Geschichte und dem alltäglichen bürgerlichen Leben so vielfach abspiegeln. Daneben geht eine zierliche Entwickelung reicher kräftiger Formen in der Ornamentik Hand in Hand, wie z. B. an den Chorstühlen der St. Alexanderkirche in Einbeek, in St. Gereon in Cöln, Gelnhausen, Boppard, Doberan u. s. w. neben dem, dass noch mannigfache Anklänge an die Steinsculptur stattfinden, wie z. B. an den Gestühlen von Freising, Frizlar, Hofgrismar, Gelnhausen, Erfurt u. s. w. Ja dieses letztere wird mit Ende des XIV. und beginnenden XV. Jahrhunderts immer mehr der Fall, die Chorstühle müssen sich wie alle anderen Arbeiten der Kleinkünste nach und nach vollständig unter das Joch des immer tiefer eindringenden und Alles beherrschenden Gothicismus beugen und seinem Architectursystem und den damit verbundenen Consequenzen bis in das kleinste Detail mit unerbittlicher Strenge nachfolgen. Daher erklärt es sich, dass wir bereits an dem Chorgestühle in der Stiftskirche von Oberwesel „Wasserspeier“ angetroffen haben und an den nun nachfolgenden Chorgestühlen des XV. Jahrhunderts noch weitere derartige „Consequenzen“ finden werden. So dürfen wir wohl in mehr als einer Beziehung den Chorgestühlen des XIV. Jahrhunderts ihren besonderen Vorzug einräumen, wo sie in noch frischer und durch kein System beschränkter Entwickelung nach beiden Seiten, dem architektonischen Aufbau und der plastischen und ornamentalen Sculptur, so vorzügliche Kunstwerke wie die oben angeführten aufzuweisen haben.

Chorgestühle des XV. Jahrhunderts. 1400—1500.

Die rasche Entwicklung, welche am Ende des vorigen Jahrhunderts die künstlerische Ausbildung und Ausschmükung der Chorgestühle gewonnen hat, bringt dieselben im Verlaufe dieses Jahrhunderts auf ihren Höhepunkt. In allen grossen Kirchen entsteht gleichsam ein Wetteifer in Herstellung solcher Prachtwerke der Holzsculptur, und das nachstehende Verzeichniss von solchen, meist noch wohl und gut erhaltenen Gestühlen, liefert von selbst den besten Beweis, wie man bemüht war alles aufzubieten, um solche Werke von den damals so zahlreichen und kunstgeübten Genossenschaften der Schreiner und Holzschnitzer zu erhalten. Unter der zahlreichen Menge von Chorgestühlen, welche in diesem Jahrhunderte in so vielen Kirchen Deutschlands entstanden, wollen wir, den einzelnen Ländern nach geordnet, folgende herausheben, deren Abbildungen für Jedermann leicht zugänglich sind:

I. Baiern.

1. Chorgestühl in der St. Martinskirche zu Landshut. Abbildung im Organ für christl. Kunst. Jahrg. III.
2. „ in der Pfarrkirche zu Moosburg. Abbildungen von Details bei Harrer: Der Hochaltar zu Moosburg.
3. „ in der St. Veitscapelle bei Freising. Details davon im Text.
4. „ in dem Dome zu Freising. Abbildungen von Harrer: Chorgestühl der Kathedrale zu Freising.
5. „ in dem Dome zu Augsburg. Detail davon im Text.

Details der Ornamente von den Chorgestühlen aus Landshut, Freising und Moosburg finden sich in dem Kupferwerke von Eggert. Sammlung gothischer Verzierungen.

II. Würtemberg.

6. Chorgestühl in dem Münster zu Ulm. Abbildung in den Veröffentlichungen des Vereines für Kunst und Alterthum in Ulm und Obersehwaben.
7. „ in der Spitalkirche zu Stuttgart. Abbildung auf pag. 30 von Heideloff: Kunst des Mittelalters in Schwaben.
8. „ in der Klosterkirche zu Maulbronn. Abbildung bei King: Études pratiques I, pl. 49.
9. „ in der Stadtkirche zu Wimpfen im Thal Abbildung bei Kugler kl. Schriften I, p. 100, und Kunstdenkmäler in Deutschland von Beehstein.

III. Schweiz, Baden und Rheinpreussen.

10. Chorgestühl im Münster zu Basel. Abbildungen in der Beschreibung der Münsterkirche in Basel.
11. „ im Münster zu Constanz. Abbildungen im Text.

12. Chorgestühl in der Klosterkirche zu Wetter in der Wetterau (Hessen-Cassel). Abbildung auf Taf. 177 im gothischen Musterbuch von Staz und Ungewitter.
13. „ in der Pfarrkirche zu Kempen am Niederrhein.
14. „ in dem Minoritenkloster zu Cleve, detto.
15. „ in der Martinskirche zu Emmerich, detto.
16. „ in der Pfarrkirche St. Nikolai zu Calcar, detto.

Abbild. bei Ernst aus'm Werth: Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinländern. Tafeln 4, 8, 13 und 23.

17. „ im Dome zu Magdeburg. Abbildung bei Rosenthal: der Dom zu Magdeburg. Lief. V, Taf. IV.
18. „ im Dome zu Naumburg. Abbildung in Puttrich: Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Abth. II, 1. Bd.
19. „ in der St. Elisabethkirche zu Breslau. Abbild. in Luchs: romanische und gothische Stylproben aus Breslau. S. 42, Taf. III.

V. Sachsen.

20. Chorgestühl in dem St. Georgenstift in Altenburg an der Pleisse. Abbild. in Heidelof: Ornamentik des Mittelalters, Heft VIII, Taf. 6—8.
21. „ in der Schlosskirche zu Altenburg.
22. „ in der Nikolaikirche zu Zerbst.

Abbild. in Puttrich: Denkmäler der Baukunst des Mittelal. in Sachsen. II. Abth., 1. Band und I. Abth. I. Band.

VI. Österreich.

23. Chorgestühl im St. Stephansdome zu Wien. Abbild. Tschischka: Der St. Stephansdom in Wien. Fol. 1832. Kupfertafeln 25 — 33. Abbild. in Perger: Der Dom zu St. Stephan in Wien. S. 53.
24. „ in der Barbarakirche zu Kuttenberg. Abbild. in Heider und Eitelberger's mittelalt. Kunstdenkmalen in Österreich. I, pag. 190.

Es sind hier nur solche Chorgestühle aus den verschiedenen Gegenden Deutschlands und der Schweiz angeführt, welche in den bezeichneten Werken abgebildet, und somit, wie bereits bemerkt, zum Studium leicht zugänglich sind, aus anderen Gegenden, wie z. B. Westphalen[1]) und Pommern, wo gleichfalls ausgezeichnete Arbeiten dieser Art, aus dem XV. Jahrhundert sich vorfinden, fehlen leider solche Abbildungen. Zu den frühesten dieser Zeitperiode gehören die im Jahre 1412 unter dem Markgrafen Wilhelm II. verfertigten Chorstühle des Stiftes zu St. Georgen auf dem herzoglichen Residenzschloss Altenburg an der Pleisse im Osterlande. Die hohen Stuhlwangenseiten tragen noch das Gepräge jener durchbrochenen Masswerkwände, wie wir solche an den Gestühlen von Gelnhausen, Friedberg und Immenhausen kennen gelernt haben. Nur sind hier die spätgothischen Formen der Fischblase und des doppelt gebogenen Spitzbogens, des sogenannten Eselsrückens in Anwendung, und die vorkommenden Säulchen an den hohen und niederen Stuhlseiten sind entweder achteckig oder gewunden. Der gleichen Zeit entstammen die Stühle der ehemaligen Domherren in der Schlosskirche zu Altenburg im Herzogthume Sachsen. Sie sind in schönem Eichenholz geschnitzt und ihre Stuhlwangen haben einen von allen bisherigen Chorstühlen ganz verschiedenen Charakter. Zu beiden Seiten derselben endet der schmale Rand, welcher die Füllungen dieser Stuhlwangen umsäumt, oben in Schlangenhälse mit Thierköpfen, über welche sich theils durchbrochen gearbeitete Pflanzen-Ornamente, theils mit einander kämpfende Thiere erheben. Die Füllungen dieser Stuhlwangen haben alle sehr kräftig geschnittene, breit gehaltene Arabesken, deren Motiv hauptsächlich das Distelblatt bildet.

Das Chorgestühl in der Nikolaikirche zu Zerbst, welches in den Jahren 1451—1453 verfertigt wurde, enthält an den zu beiden Seiten des hohen Chores aufgestellten Stühlen vorzügliche Holzschnitzarbeiten. Die hohen Stuhlwangen sind an ihren Aussenseiten mit übereinanderstehenden Basreliefs, welche einzelne Scenen aus dem alten Testamente darstellen, verziert, während an ihren Innenseiten je zwei und zwei Apostel sind, die unter reichem gothischem Masswerk stehen.

Die Basreliefs enthalten unter andern folgende Darstellungen:

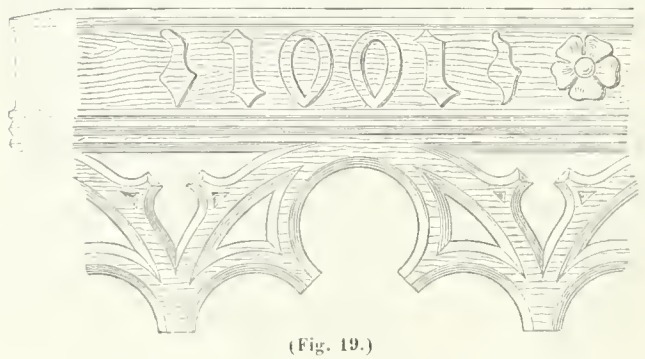
1. Erschaffung der Eva aus der Rippe Adams (die Seitenwunde Christi).
2. Verführung der Eva durch die Schlange (Versuchung Christi in der Wüste).
3. Austreibung aus dem Paradiese.
4. Abraham im Begriffe Isaak zu opfern (Kreuzigung Christi).
5. Die beiden Kundschafter mit der Traube (Taufe Christi im Jordan).
6. Ein Mann im Begriffe eine Frau todt zu schlagen.

Die Rückwand ist ausserordentlich reich, mit durchbrochenem Masswerk, und hat ein eben so reich durchbrochenes Baldachingesims. Die Aufsätze oder Bekrönungen, womit die niederen Stuhlseiten der Vorderwand verziert sind, bestehen aus architektonisch gebildeten Cassetten, wie denn überhaupt der Charakter dieses Gestühles ein vorherrschend streng architektonischer ist. Mit wenigen Ausnahmen sind alle Füllungen mit Masswerk verziert, die kleinen Säulchen an den Scheidewänden der einzelnen Sitze sehr klein, achteckig, und haben Basen und Capitäl vollkommen gleich gebildet, nämlich als weit ausladende Hohlkehlen. Eine gewisse Verschnörkelung in den Formen ist schon sehr auffallend, und sind besonders auch die Verhältnisse der menschlichen Proportionen bei den figürlichen Darstellungen im Allgemeinen sehr mangelhaft.

[1]) Vgl. Lübke: Die mittelalt. Kunst in Westphalen S. 400, und Kugler's kl. Schriften und Studien I, S. 794.

Von dem leider nur noch in einzelnen Theilen erhaltenen Chorgestühle aus der Stiftskirche von St. Veit in Freising[1]), dessen urkundliche Entstehung in das Jahr 1441 fällt, wie uns die in gothischen Majuskeln geschnitzte Inschrift des Bekrönungsfrieses bezeugt, geben wir einen Theil derselben in beistehender Abbildung (Fig. 19) mit der Inschrift, welche lautet: Anno d. 1441 comparatæ sunt istae sedes per venerabile Capitulum St. Viti Fris.

Dieser schön profilirte Bogenfries unterscheidet sich freilich durch seine zarte Gliederung vielfach von dem Inschriftenfries am Chorgestühle der ehemaligen St. Andreas-Kirche in Freising.



(Fig. 19.)

Dem Ende des XV. Jahrh. gehört das Chorgestühl des Domes zu Freising an. Wir besitzen eine urkundliche Nachricht, welche uns berichtet, dass im Jahre 1488 am Feste des heiligen Michael, diese Stühle für 1100 rheinische Gulden nach einer Arbeit von 3 Jahren kunstreich vollendet wurden.

Die hohen Rückwandlehnen dieses Chorgestühles enthalten, was sich wohl bei kaum einem anderen Gestühle wiederfindet, die Brustbilder von 32 Bischöfen, über denselben erhebt sich ein zierlich reiches Krönungsgesimse, dessen baldachinförmige Ausladung mit Consolen und reich verschlungenem Laubwerke geziert ist. Unterhalb den Brustbildern sind reiche Masswerkfüllungen, und unter diesen in der glatten Wandfläche der Name des Erzbischofes mit Zahl 1—32. Auffallend ist es, wie einzelne dieser Füllungen statt Masswerk reich verschlungene Bandverzierungen enthalten. Die Architectur an diesem Stuhlwerke ist noch sehr gemessen, die grösseren Säulchen sind gewunden, die kleineren polygon, Köpfe und kleine Figuren sind als Nebenzierden an den Sitzen und Scheidewänden in reicher Fülle angebracht. Der Charakter dieses Gestühles, dessen Ornamente meist der Pflanzenwelt oder dem architektonisch geformten Masswerke entnommen sind, und nur hie und da einige Anklänge an die sonst so reich vertretene wirkliche und phantastische Thierwelt enthält, ist ein sehr milder und ruhiger, man möchte fast sagen feierlicher, indem die immer mehr und mehr nach oben sich steigernde Opulenz der Sculpturen und Ornamente unwillkürlich diesen Eindruck auf den Beschauer hervorbringt.

Nicht ganz so verhält es sich mit dem nahe bei Freising gelegenen Chorgestühl in der Münsterkirche zu Moosburg, dessen Entstehung wohl noch etwas früher als dasjenige im Dome zu Freising angenommen werden dürfte. Es ist weniger reich in seiner Gesammtanlage als das vorgenannte, dagegen von einer edlen Einfachheit in seinen Verhältnissen, und ausserordentlich, mit welcher kühnen Phantasie der Künstler seine Thiere gebildet hat, welche auf den Armlehnen und Brustwehren in zahlreicher Menge angebracht sind (Fig. 20). Die beistehende Abbildung welche eine Ansicht dieses Gestühles enthält, zeigt auch die mit reichem Masswerkornament verzierten Füllungen in der hohen Rückwand (Fig. 21, 22).

(Fig. 20.)

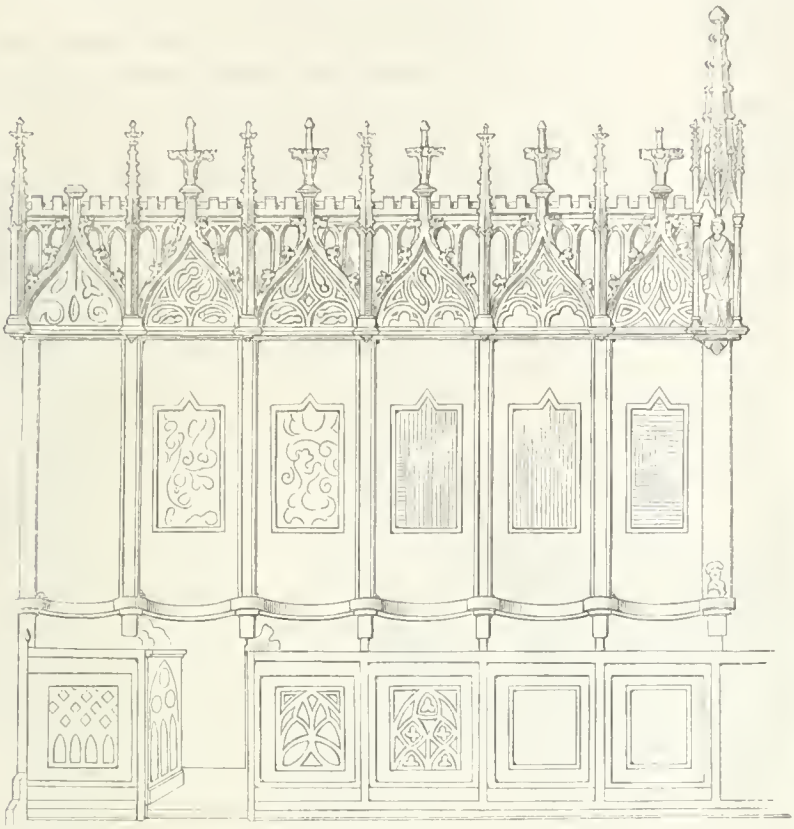
Zu den reichsten und grossartigsten Chorgestühlen dieses Jahrhunderts gehört unstreitig dasjenige in der Martinskirche zu Landshut, der Zeit nach um die Mitte des Jahrhunderts entstanden. Da es das Wappen der Patrizierfamilie der Hasterbeck zeigt, scheint es eine Stiftung dieses Hauses zu sein. Die Rückwände der beiden Seitenreihen sind mit Reliefs geschmückt, auf der Epistelseite sind es Scenen aus dem Leben des heil. Martin, und auf der Evangelienseite solche aus dem Leben Johannes des Täufers. Reiche Masswerkfüllungen über diesen Reliefs werden von einem sich überwölbenden Baldachingesims gekrönt, auf dessen Fries ein Loblied auf den Patron der Kirche des heil. Martin in erhöhten Buchstaben ausgeschnitten ist[1]). Die hohen Rückwände, welche über dem Armlehnengesimse durch stark vortretende Säulchen in einzelne Felder abgetheilt werden, tragen auf ihren Capitälen die Statuetten der Apostel und Propheten, an der Spitze der ersteren steht Jesus, bei den letzteren Maria.

Am Anfang und Schluss jeder Abtheilung steht fast in gleicher Höhe mit der Inschrift je eine Figur, und zwar auf Seite der Apostel die vier Evangelisten, auf Seite der Propheten die vier Kirchenväter. Die niederen Seitenstuhlwangen sind mit mancherlei Figuren geschmückt: Jäger und Krieger — Männer und Frauen, Gelehrte und Beter — Bettler und Faullenzer — u. dgl. mehr.

[1]) Vgl. Mitth. der k. k. Cent.-Comm. VI. Bd., 106.

[1]) Vgl. Mitth der k. k. Cent. Comm. VI. Bd., S. 107.

Im Dome zu Augsburg befinden sich, sowohl im Ost- als im West-Chor, Gestühle. Erstere sind älter als letztere, obgleich beide aus dem XV. Jahrhundert. Die acht noch



(Fig. 21.)

erhaltenen Sculpturaufsätze auf den niederen Seitenstuhlwangen im Ost-Chor stellen folgende Scenen vor:

1. Lais auf dem Aristoteles reitend.
2. Simson zerreisst den ihm begegnenden Löwen (Sprengung der Pforte der Vorhölle).
3. David überwindet den Goliath (Einzug in Jerusalem).
4. Daniel in der Löwengrube (Maria Magdalena begegnet Christum).
5. Daniel dem Drachen die Pechkugel in Rachen werfend (Christus vor Pilatus).
6. Jonas vom Wallfisch ausgespieen (Fig. 23) (Auferstehung aus dem Grabe).
7. Jael schlägt Sissera den Nagel in den Kopf.
8. Kampfscene.

Diese Aufsätze verrathen einen tüchtigen Künstler, da die ganz fein geschnitzten Bildwerke in edler Auffassung und geistiger Lebendigkeit ausgeführt, aber leider sehr verwahrlost und beschädigt sind. Das neuere Chorgestühle im West-Chor, aus 50 höheren und 48 niedrigeren Sitzen bestehend, hat unten an den vier hohen Stuhlwangenseiten

(Fig. 22.)

je zwei Heiligenfiguren in stark vortretendem Bas-reliefs, oben ein aus dem Rachen eines Drachen ausssprossend und

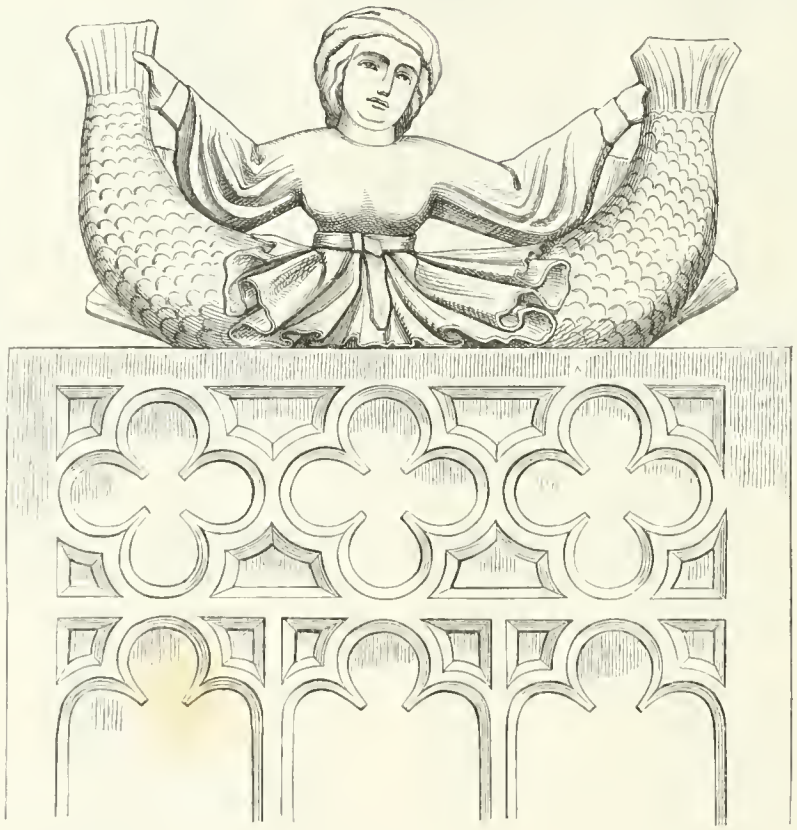
(Fig. 23.)

durchbrochenes Rankenwerk, in dessen Zweigen je drei Brustbilder weiblicher Heiligen mit ihren Attributen ver-

schlungen sind, z. B. Margaretha — Katharina — Barbara u. s. w. Die gleichfalls ganz frei gearbeiteten Aufsätze auf den beiden niederen Stuhlreihen enthalten die symbolische Darstellung des Löwen, der seine Jungen in's Leben ruft, Centauren mit doppeltem Leibe und einem Kopfe und statt der Füsse Zehen mit Schwimmhäuten, Sirenen mit Fischleiber (Fig. 24) und weibliche Centauren mit Pferdefüssen, über ihren Kopf einen Schleier. Ein alter Lederteppich mit reicher Vergoldung bildet an diesem Chorgestühle die eigentliche „dorsalia."

Ausser diesen genannten und durch Abbildungen auch bekannten Chorgestühlen, besitzt Baiern noch zwei sehr — den heil. Ritter Georg im Kampf mit dem Drachen, und in der Ferne die erlöste Königstochter u. s. w. Im Westchor ist Simson wie er den Löwen zerreisst als Aufsatzfigur der niederen Stuhlreihen, und an den hohen Stuhlwangen als Basreliefs unter anderen der seine Jungen in's Leben rufende Löwe angebracht. Vergleiche die Abbildung auf Tafel 28 bei Ewerbeek: Architektonische Reise-Skizzen aus Deutschland, Frankreich und Spanien.

Weit interessanter ist aber das Chorgestühl in der Hauptkirche zu Memmingen, ja es ist sehr wahrscheinlich unter allen Chorgestühlen des Landes weit aus das bedeutendste, sowohl durch seine historischen Darstellungen als



(Fig. 24.)

werthvolle Chorgestühle in dem Dome von Bamberg und in der Hauptkirche zu Memmingen. Leider fehlen darüber sowohl genauere Beschreibungen als Abbildungen, so dass wir nur mit einigen Zügen deren Hauptcharakter hervorzuheben im Stande sind.

Wie in Augsburg, so auch in Bamberg sind in beiden Chören, dem Ost- oder Georgen-Chor und dem Westchor, Gestühle enthalten, die in ihrer architektonischen Erscheinung so ziemlich denjenigen des Westchors im Augsburger Dome gleichkommen. An den Aufsätzen der niedern Stuhlreihen im Georgenchor sind es frei gearbeitete Drachen, welche dieselben bekrönen, und die hohen Stuhlwandseiten zeigen in stark vortretenden Basreliefs die Figuren des Kaiser Heinrich und seiner Gemahlin Kunigunde durch die Grösse seiner Anlage und die künstlerische Technik, mit der es ausgeführt ist.

Seiner geistigen Anlage nach enthält es in den figürlichen Darstellungen den gleichen Grundgedanken wie das Ulmer Chorgestühl, wo die Verkündigung des Heils, das in Christo der Welt erscheinen wird und erschienen ist, durch die Sibyllen, Propheten und Apostel dargestellt, oder auch die Verherrlichung Christi unter den Heiden (Sibyllen), den Juden (Propheten) und den Christen (Apostel) veranschaulicht ist. Es enthält 67 Stühle und ist reich geschmückt mit Pflanzenformen, Thiergestalten und Menschenköpfen an den Arm- und Seitenwänden, Misericordien u. s. w.; oben aber durch 16 Reliefs, durch lebensgrosse Figuren und durch die Brustbilder der Sibyllen, Propheten und Apostel. Die Reliefs

stellen Scenen aus der Lebensgeschichte der Hauptpatrone der Zünfte dar, so z. B. den heil. Crispin, wie er für Arme Schuhe macht, den heil. Georgius, Dionysius u. s. w. Auf dem ersten Relief sehen wir wahrscheinlich den Meister des Gestühles selbst, wie er eben das Werkzeug an die Bearbeitung eines Chorstuhles ansetzt, gegenüber sitzt seine Hausfrau. Die einzelnen grösseren Figuren stellen meist Männer und Frauen vor, Rosenkränze in der Hand haltend, und vielleicht die Patrizierfamilien vorstellend, welche zu diesem Werke beigesteuert haben. Auch die Vorstände des Antonierordens, welcher in dieser Kirche den Gottesdienst versah, sind angebracht. Vorzüglich schön sind die Gestalten der 12 Sibyllen, welche auf einem Spruchbande den Inhalt ihrer Weisssagungen halten, in ähnlicher Weise auch die Propheten und Apostel, letztere je einen Artikel des christlichen Glaubens auf ihren Spruchbändern. Zwischen Petrus und Johannes erscheint Christus selbst, seinen Aposteln den Auftrag ertheilend, das Evangelium allen Völkern zu verkündigen.

Dieses Memminger Chorgestühl führt uns nun von selbst zu der Besprechung des weltberühmten Chorgestühls im Ulmer Münster. Vielleicht weil die Kunstentwicklung dieser Chorgestühle in ihrem Zusammenhange noch so unbekannt ist, wurde gerade auf dieses, und gewiss nicht ohne viele Gründe, ein solches Gewicht gelegt [1]).

Dieses Gestühl, welches längs der Nordseite des Chores aus 46 und längs der Südseite aus 43 Sitzen, je in doppelter Reihe besteht, wurde in den Jahren 1469—1474 durch Georg Syrlin ausgeführt. Seinem historischen Inhalte nach wird es allerdings kaum ein zweites Gestühl geben, das mit so viel innerer Tiefe der Gedanken den Sieg des Evangeliums über die Nacht des Heidenthums, und den Schatten der zukünftigen Güter des alten Testaments plastisch zu versinnlichen vermöchte. Schon die merkwürdige Eintheilung des Gestühles, auf der Nordseite lauter männliche und auf der Südseite lauter weibliche Figuren und Brustbilder, gibt dem Ganzen einen eigenthümlichen Charakter.

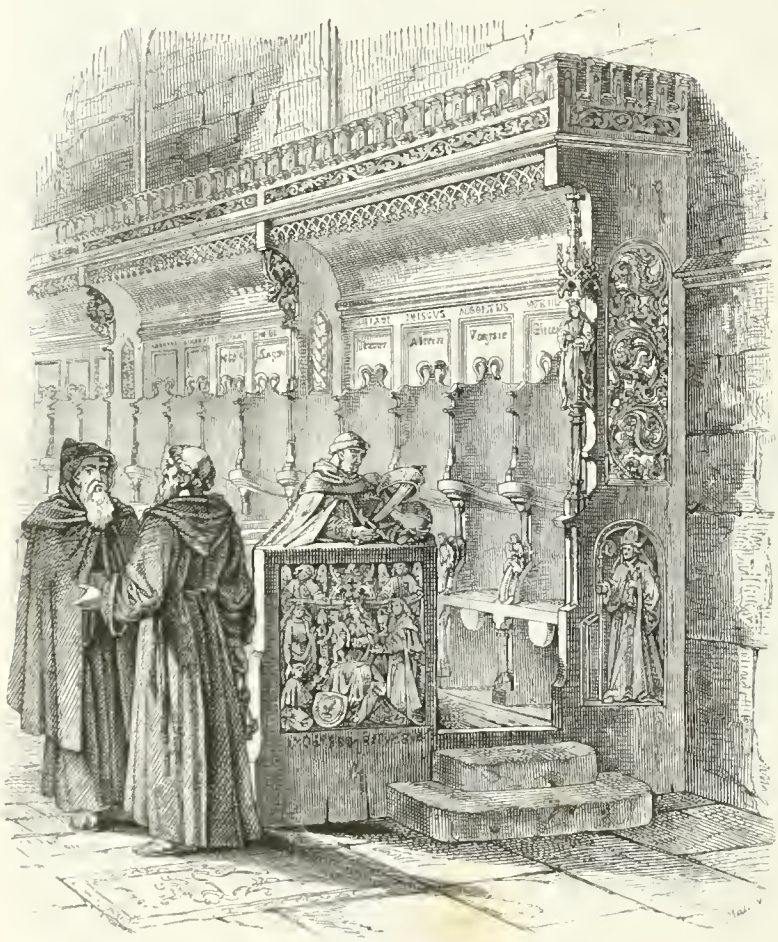
Zunächst auf der Nordseite sind es die frei gearbeiteten Brustbilder von sieben Männern des Heidenthums, welche als bekrönende Aufsätze der niedern Stuhlwandseiten dienen. Ihre Namen sind mit einer Sentenz aus ihren betreffenden Schriften auf Spruchbändern eingeschnitten, und heissen: 1. Secundus. 2. Quintilianus. 3. Seneca. 4. Ptolomeus. 5. Terentius. 6. Cicero. 7. Pytagoras. Diesen männlichen Brustbildern gegenüber sind in gleicher Weise sieben weibliche entgegengestellt, sie sind als die sieben Sibyllen folgendermassen bezeichnet: 1. Delphica. 2. Libica. 3. Tiburtina. 4. Ellespontica. 5. Cumana. 6. Cimeria. 7. Frigia, jede mit einem sibyllinischen Spruch. Während diese sehr zierlich und charakteristisch gearbeiteten Brustbilder, wie bemerkt, auf der vorderen niederen Stuhlreihe sich befinden, und so gleichsam noch im Vorhofe des Heiligthums sind, schmücken an der Nordseite die Felder der hohen Rückwand grosse Basreliefs die zwölf Propheten, Samson und David, Josua und Hiob, nebst zwei Feldern mit dem Reichsadler und dem Ulmer Stadtwappen. Diesen gegenüber eben so viele Frauen des alten Bundes, alle mit entsprechenden Inschriften wie bei den Männern. Über diesen alt-testamentarischen Brustbildern sind dann in den Bogenfeldern des reichen Baldachingesimses in zwei Drittel fein gearbeitetem Relief die Brustbilder der zwölf Apostel und einiger Märtyrer des neuen Bundes, so wie diesen gegenüber an entsprechender Stelle diejenigen von Frauen und Märtyrerinnen des neuen Bundes, enthalten. Ob in den durchbrochenen Fialen des Baldachingesimses auch noch freistehende Figuren waren, ist dem Piedestale gemäss wohl anzunehmen, und ist dadurch die Opulenz dieses Krönungsgesimses bedeutend gesteigert gewesen. Ausser diesem figurenreichen Schmucke waren aber noch die Theilungswände der Stühle und die Misericordien der Sitze mit vielfachem Schnitzwerk geziert, besonders sind an letzteren einzelne Darstellungen, welche sehr deutlich im Schwange gehende Laster unter Geistlichen und Weltlichen kennzeichnen. Alle Füllungen der hohen und niedern Stuhlwangen sind mit reich verschlungenem Pflanzen-Ornament decorirt, das, wenn gleich in seinem Styl etwas manierirt, in edler hie und da fast zu zarter Zeichnung gehalten ist. In diesen Füllungen kamen auch Streiter vor, deren Schilder im Profil Menschengesichter bilden, wie am Cölner Chorgestühl. Am schwächsten ist die architektonische Bildung dieses Gestühles, was am auffallendsten an dem sonst sehr reich decorirten Krönungsgesimse ersichtlich ist. Das dünne Gitterwerk mit den fadenscheinigen Fialen contrastirt zu sehr gegen die reiche Sculpturwand und die vollen Bogenfelder der überhängenden Baldachine, ganz ähnlich wie die hohen Stuhlwangen, deren untere Füllungen mit reichen Arabesken geschmückt sind, gegen die oberen durchbrochenen mageren Gesimsleisten-Füllungen abstechen. Hier wäre ein kräftig profilirtes Architectursystem um so mehr am Platz gewesen, als der überaus reiche Sculpturschmuck in einer solchen Umrahmung noch grössere Bedeutung erhalten hätte als in dem Leistenmasswerk gewöhnlicher Schreinerarbeit [1]).

Die Chorherrnstühle in der Spitalkirche zu Stuttgart, siehe beistehende Abbildung (Fig. 25), welche ehemals in zwei Reihen von je 14 Ständen in drei Abtheilungen an den Seiten des Chores hinliefen, sind nur noch in den

[1]) Vgl. Beschreibung des Münsters in Ulm von Thrau S. 32.

[1]) Vergleiche die vorzüglichen Details in dem so eben erschienenen III. Supplement-Hefte zu dem Werke „die Kunst des Mittelalters in Schwaben“ vom Hofbaumeister Egle in Stuttgart.

beiden hintersten Reihen in ihrer Ursprünglichkeit vorhanden. Wie bereits in der Einleitung zu den Chorgestühlen bemerkt worden, wurde dieses Gestühl 1493 durch die beiden Predigermönche Konrad Zolner und Hans Haas verfertigt, jedoch nur das Gestühlwerk auf der linken Seite



(Fig. 25.)

des Chores; indem dasjenige auf der rechten Seite des Chores vom Meister Hans Ernst von Böblingen 1490 gemacht wurde. Die hohen Stuhlwandseiten haben in den unteren Füllungen in halb erhabener Arbeit Figuren von Heiligen, oben durchbrochenes Laubwerk, welches in arabeskenförmiger Verschlingung die ganze Füllung ausfüllt. Bei den hinteren Reihen gehen die Scheidewände zwischen den einzelnen Stühlen so hoch hinauf, dass auch stehend kein Mönch den anderen sehen konnte, wie dies bei dem alten Gestühl aus Loccum und bei demjenigen von Doberan bereits der Fall war. Nur sehen die hier auf den Armlehnen aufgestellten kleinen Scheidewände so aus, als ob solche erst nachträglich hinzugekommen wären.

Die niederen Stuhlwangen haben als Bekrönungen Brustbilder von Mönchen in halber Lebensgrösse, und ihre Seitenfüllungen sind mit Basreliefs historischen Inhalts geschmückt. Die wundervollen kleinen fabelhaften Thiere und Figuren, womit die Seitenlehnen der Stühle und die Misericordien auf das reichste geziert sind, verdienen gleich den decorativen Theilen des von Hans Ernst geschnitzten Gestühles alle Beachtung.

Im Herrenchor der ehemaligen Klosterkirche zu Maulbronn[1]) sind 92 Chorstühle von Eichenholz in zwei Doppelreihen aufgestellt, von besonderem Interesse für die Entwickelung dieses Theiles der mittelalterlichen Kleinkunst. Die hohen Stuhlwangen sind nämlich von unten bis oben in einer einzigen Füllung mit reichen historischen Darstellungen in Basreliefs geschmückt, und enthalten gegen Osten die Trunkenheit Noah's und den Stammbaum Christi aus der Brust Jesse's aufsteigend, gegen Westen: Abraham den Isaak opfernd (Kreuzigung Christi) und Moses am feurigen Busch (Geburt Christi). Auch die Füllungen der niederen Stuhlreihen sind mit solchen Basreliefs geziert, gegen Osten sind es die Darstellungen von David, wie er vor der Bundeslade tanzt, und die Opfer von Kain und Abel, gegen Westen das Einhorn, das sich im Schoss der Jungfrau legt und Simson, der den Löwen zerreisst (Sprengung der Pforten der Vorhölle). Der Charakter dieser Stühle hat eher noch ein Gepräge des XIV. als des XV. Jahrhunderts, obgleich dieselben dem letztern angehören.

Namentlich erinnert die Anlage der hohen Stuhlwangen mit ihren vortretenden Sockelgliederungen, den Consolen und Baldachinen und des grossen Laubkopfes zur Stützung des stark vorkragenden Bekrönungsgesimses an die Steinsculptur. Die Bildung der Aufsätze an den niederen Stuhlreihen hat Ähnlichkeit mit denen von Gelnhausen und Frankfurt, doch sind die Maulbronner reicher, und haben zwischen den offenen Stellen ihrer Blättervoluten phantastische Thiere sitzen.

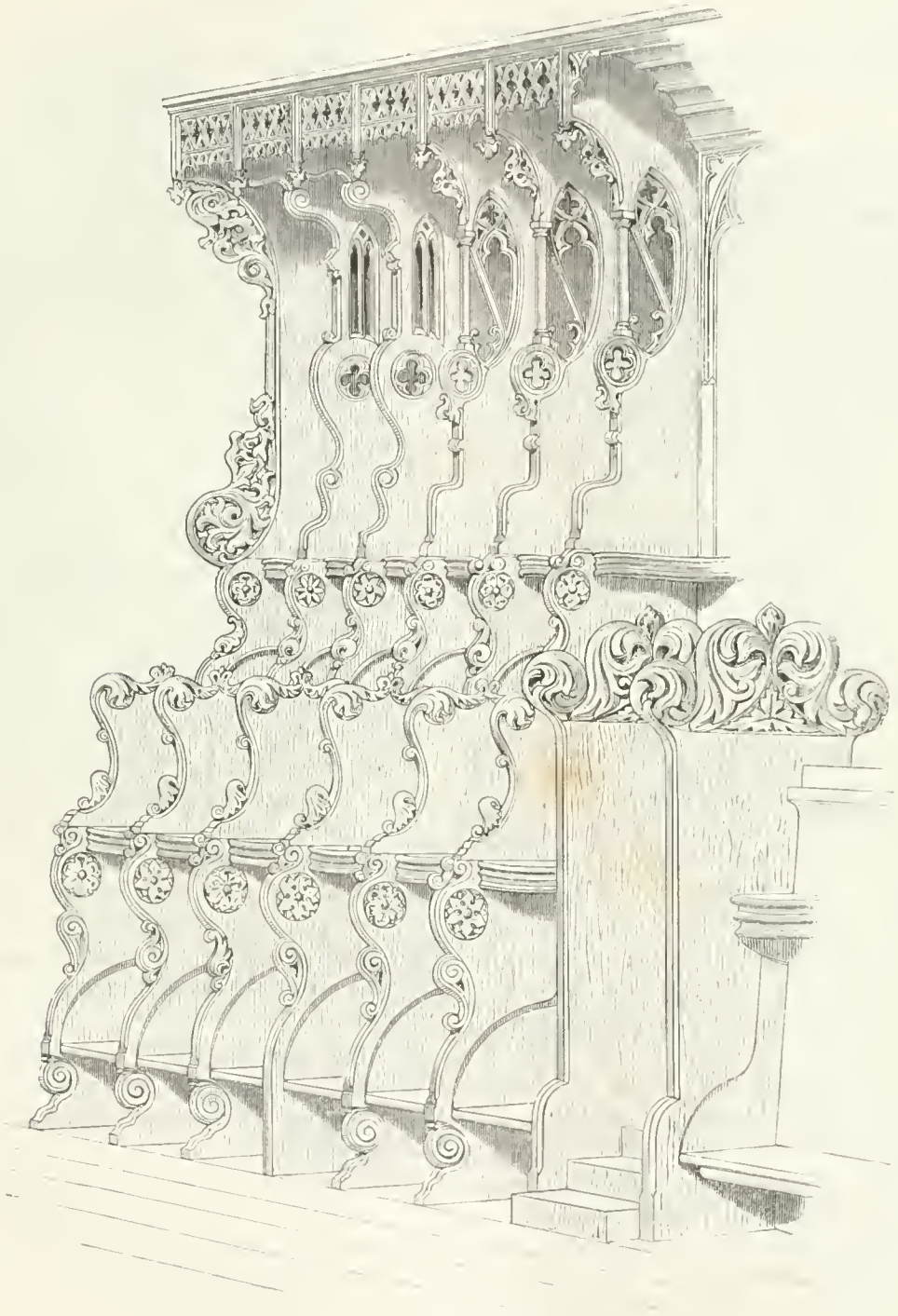
Die Brustbilder von zwei Männern mit Bärten und Mützen, welche in ihren Händen zu Inschriften bestimmte Spruchbänder halten, sind wahrscheinlich Bildnisse der Verfertiger dieses Gestühles.

Auch die Chorstühle aus der Kirche von Wimpfen im Thal, von welcher Kugler im ersten Bande seiner kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte einige Detail-Zeichnungen mittheilt, S. 99, erinnern mehr

[1]) Vgl. Klunhinger's Beschreibung der ehemaligen Cistercienserabtei Maulbronn. Stuttgart 1856.

an das XIV. als an das XV. Jahrhundert, durch die architektonische Gliederung ihrer hohen Stuhlwangen.

Es ist interessant mit diesen Details diejenigen von Xanten und Gelnhausen zu vergleichen und zu ersehen, wie hier der Künstler des XV. Jahrhunderts die Motive des



(Fig. 26.)

XIII. und XIV. Jahrhunderts zu verwerthen verstanden hat. Noch bleibt mir übrig, der beiden schönen Bischofstühle zu erwähnen, welche sowohl in Maulbronn, als hier noch erhalten sind, und wovon der erstere im 8. Jahreshefte des würtembergischen Alterthumsvereines, der letztere am

bereits angeführten Orte veröffentlicht ist. Ausser den im Herrenchor befindlichen Chorstühlen, stehen im nördlichen Seitenschiff der Kirche von Maulbronn noch 23 geschnitzte Stühle, von ganz besonders eigenthümlichem Charakter. Wir geben in beifolgender Abbildung eine Darstellung derselben (Fig. 26), aus welcher wiederum die an die Loccumer Stühle erinnernden Trennungswände zwischen den einzelnen Sitzen der hintersten Stuhlreihe zu ersehen sind. In diesem Stuhlwerk liegt bereits schon der Keim zu der im darauffolgenden XVI. Jahr-

hundert sich schnell ausbildenden Technik: die Zwischenwände der einzelnen Stühle ihrer bisherigen reichen Gesimsprofilirungen zu entkleiden und die starken Bohlen, wie hier, durch ein von unten an bis oben zur Armlehne aufreichendes und dieselbe gleichfalls verdrängendes Profilgesimse zu ersetzen.

In culturgeschichtlicher Beziehung ist das Chorgestühl im Münster zu Basel von grossem Interesse. Man begreift kaum, wie es erlaubt sein konnte, solche offenbare Spottbilder an einem solchen Orte und gleichsam unter der Obhut der an dieser Stelle sich zum Gottesdienst versammelnden Geistlichen anzubringen. Ein langer Fries an der Rückwand der hintersten Stuhlreihen zeigt uns Centauren, deren menschlicher Theil Mönche und Nonnen vorstellen, welche zusammen tanzen, und so weit geht der Hohn, dass ein Bischof dabei ist, der seinen Segen dazu gibt. Musicirende, kämpfende und sich raufende Centauren wechseln in diesem Friese mit der Darstellung wirklicher und phantastischer Thiere ab, in welchen auch die Episode von Fuchs und Storch aus der Thierfabel ihre Stelle gefunden hat. In ähnlicher Weise wiederholen sich an den Armlehnen und an den Misericordien die Centauren und phantastischen Thiergestalten, an letzteren auch die Scene der am Schwein saugenden Juden, vom Fuchs und Hahn, der vier Jahreszeiten u. s. w. Die hohen Stuhlseiten sind von ausgezeichneter Arbeit, ihre unteren Füllungen sind gleich denen der niedern Stuhlseiten mit reichem Masswerk verziert, oben sind es die freigearbeiteten Bilder von Bischöfen und Domherren, die in einer kräftig profilirten Einrahmung stehen, und zu ihren Füssen sind in stark vortretenden Basreliefs auf der Aussenseite ganze Figuren von Propheten, auf der Innenseite die symbolischen Bilder des Pelikans, der sich die Brust öffnet, des schreienden Hirsches u. s. w. dargestellt. Wir finden hier auch das in der Steinsculptur schon mit Ende des vorigen Jahrhunderts so beliebte Ornament menschlicher Fratzengesichter durch Laubwerk gebildet[1]), wie solches z. B. an Schlusssteinen so häufig vorkommt, nun auch in der Holzsculptur seine Nachahmung finden.

Auch der schönen Verzierung müssen wir noch erwähnen, welche in der Mitte und gegen Ende des XV. Jahrhunderts angewandt wurde, in tief liegenden Hohlkehlen fein geschnittene Rosenfriese anzubringen, wie z. B. hier in Basel und an den sehr schön gearbeiteten Rückwandfüllungen des Chorgestühles in der Stephanskirche zu Constanz. Die Seitenstuhlwangen sind mit ausgezeichnet schönen Masswerk-Rosetten geziert, leider fehlen deren Bekrönungen, so wie das ehemalige Bekrönungsgesimse der beiden hohen Stuhlwandreihen.

[1]) Ähnliche Darstellungen findet man an den Chorstühlen im Dome zu Halberstadt (1450—1460), abgebildet auf der Titelruckseite des Werkes von Dr. Lucanus, Der Dom zu Halberstadt, 1837.

Eines der schönsten und in Bezug auf Composition und technische Ausführung gelungensten Werke der Holzschneidekunst des XV. Jahrhunderts ist unstreitig das Chorgestühl im Dome zu Constanz. Wir haben daher dieser Arbeit eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet, und da dasselbe noch nirgends publicirt worden, auf beifolgender Tafel (Taf. IX) die geometrischen Massverhältnisse nebst den Details seiner Architecturgliederung dargestellt.

Dieses Gestühl, welches zu beiden Seiten im Chore aufgestellt ist, hat im ganzen 64 Sitze, wovon 32 rechts und 32 links, jedesmal in drei Reihen sich befinden. Da die hohen Stuhlwandreihen nur auf der Ostseite frei sind, indem deren Westseite an Mauerpfeiler stossen, so sind es blos zwei hohe Stuhlwangen, dagegen 18 niedere, welche sämmtlich, mit Ausnahme von Zweien, mit Basreliefs, Darstellungen des alten und neuen Testamentes enthaltend, geschmückt sind. Die beiden hohen Stuhlwangen haben als Darstellung:

Rechts: (gegen den Hochaltar) den bethlehemitischen Kindermord. Links: (gegen den Hochaltar) die Austreibung von Adam und Eva aus dem Paradiese.

Unmittelbar vor diesen beiden hohen Stuhlwangen, und in genauer Verbindung mit denselben sind zwei niedere Stuhlseiten, welche gleichsam als Schranken für die zunächst gelegenen ersten Sitze der hintersten Reihe dienen und als Sitze des Bischofs und gegenüber als der seines Diacons bestimmt sind. Über diesen beiden Sitzen sind an Stelle der Brustbilder rechts Gott Vater mit der Weltkugel und links Christus mit dem Passions-Instrumente in Basreliefs dargestellt. Auf diesen zwei niederen Stuhlseiten sind in Verbindung mit dem bethlehemitischen Kindermord: die Flucht nach Ägypten, und mit der Paradiesaustreibung Moses am brennenden Dornbusch (Geburt Christi) (vergl. Abbildung Fig. 27) dargestellt.

Auf der rechten Seite sind dann an den niederen Stuhlseiten noch folgende Darstellungen:

Der trunkene Noah mit seinen drei Söhnen (Verspottung Christi).

Jael, welcher dem schlafenden Sissera den Nagel in den Kopf schlägt.

Absalon, welcher am Baume hängen bleibt.

Abraham, welcher den Isaak zu opfern im Begriffe steht (Kreuzigung Christi).

Links: Adam und Eva, nach der Ausstossung aus dem Paradiese das Feld bauend.

Die Schlange Mosis frisst diejenigen der Zauberer.

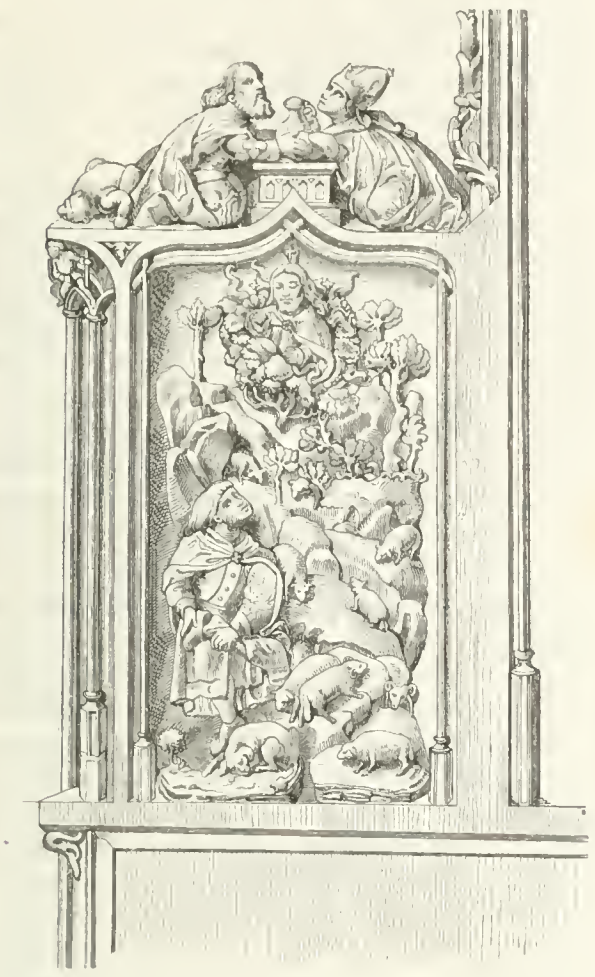
Moses lässt über die Ägyptier Hagel fallen.

Noah mit dem Weinstock.

Moses richtet in der Wüste die eherne Schlange auf (Kreuzigung Christi).

Die Steinigung des Stephanus.

Ausserdem sind noch zwei besonders merkwürdige Basreliefs, welche in ausserordentlich reich beschlagenem Blattwerk allerlei Thiere, Vögel und Amphibien, welche aus demselben hervorkriechen oder an dessen Früchten



(Fig. 27.)

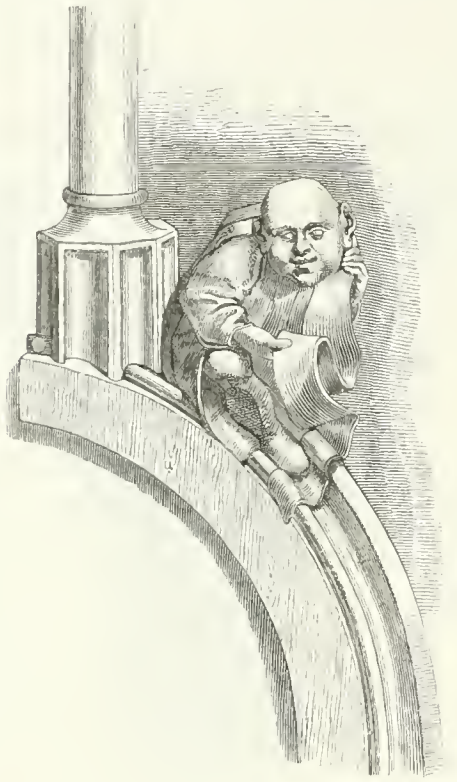
picken, enthalten, und unter anderm auch ein Waldmensch mit weiblichem Angesicht, Hände und Füsse aus dem verschlungenen Laubornamente hervorstreckend, den Leib aber überall mit dichten Haaren bewachsen wie ein Fell. Auf diesen niederen Stuhlseiten sind, wie nachstehende Abbildung zeigt, vorzüglich geschnitzte Figuren in freier kecker Arbeit. Sie stellen die vier Evangelisten mit ihren symbolischen Thieren, Kain und Abel mit ihren Opfergaben, Abraham und Melchisedech (Abendmahl) (vergleiche Fig. 27), Kirchenväter, streitende Krieger u. s. w. dar. Besonders fleissig und zierlich sind die Sculpturen der Misericordien behandelt, welche ihrer Gegenstände nach, Darstellungen aus dem bürgerlichen Leben, wie z. B. der Nachtwächter — der Armbrustschütze — der Bettler — der Briefbote — der Hofnarr — der Bauer — Musikanten — Kinder u. s. w., oder biblische Gegenstände, wie musicirende Engel, Simson, der den Löwen zerreist (siehe beistehende Abbildung Fig. 28) u. s. w., so wie eine Reihe der kräftigsten, zierlichsten Ornamente, theilweise mit Thier- und Vogelfiguren reich belebt, enthalten. Der architektonische Aufbau, wie solcher in Fig. I auf beiliegender Taf. IX dargestellt ist, zeigt die reiche Anordnung dieses Gestühles, die kräftig vortretende Wölbung der reich gegliederten Rückwand mit ihren in halber Lebensgrösse als Basreliefs behandelten Brustbildern

(Fig. 28.)

von Kirchenvätern, Heiligen u. s. w. in jedem Bogenfeld. Darüber ein Baldachingesims, wie wohl wenige Chorgestühle ein solches aufweisen, und wovon Fig. II, 3 den Durchschnitt und Fig. III, 3 das Detail der Consolen gibt. Leider sind die, ich darf wohl sagen, classisch schönen Statuen, womit sämmtliche 22 Nischen a. a. a. dieses reichen Gesimses geschmückt waren, bis auf einige wenige abhanden gekommen, und diese wenigen haben sowohl ihre Erhaltung als Reinigung von dicker Ölfarbe der sorglichen Hand des gegenwärtigen Kirchencustoden zu danken. Sowohl die unter Fig. III, 3 abgebildete Console als überhaupt alles Ornament an Capitälen, Friesen und Armlehnen ist voll der mannigfaltigsten Abwechslung und von ganz vorzüglich gediegener Arbeit.

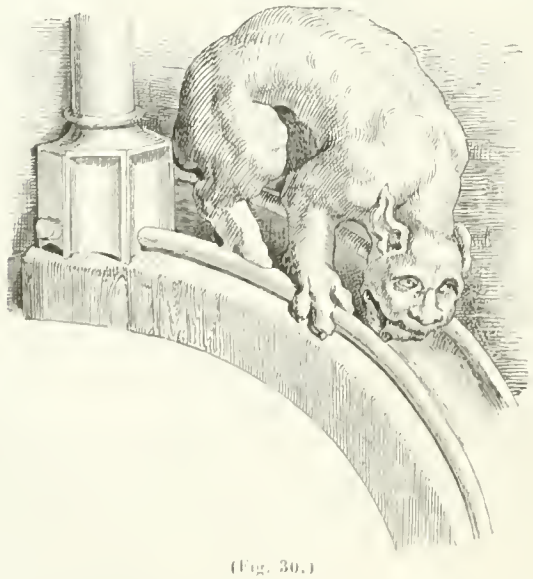
Die künstlerische Begabung und Phantasie des Bildschnitzers bewährt sich indessen ausser den bereits schon genannten Sculpturen der Stuhlbekrönungen und der Misericordien noch besonders an denjenigen bildlichen Darstellungen, welche die unteren Armlehnen Fig. II, 2 und Fig. IV, 2 zieren. Es ist hier ein Reichthum der verschiedensten Gegenstände, eine Mannigfaltigkeit der Formen, Gestalten und Bewegungen, dass eine eigentliche Modellschule der Bildschnitzerei des XV. Jahrhunderts hier vor Augen liegt. Mit unübertrefflichem Ausdruck des Humors.

der Gutmüthigkeit oder der List und des Zornes u. s. w. halten hier die einzelnen männlichen und weiblichen Figuren in allen nur erdenklichen Windungen ihre Spruchbänder in den Händen (siehe beistehende Abbildung Fig. 29) oder



(Fig. 29.)

lauern gräulich grinsende und zähnefletschende Bestien auf jäh abfallenden Stellen, bereit, beim nächsten Augenblick auf ihre Beute hinzufallen (siehe beistehende Abbildung Fig. 30). Dabei eine Richtigkeit des anatomischen Baues,



(Fig. 30.)

eine Grazie des Gliedwerks, eine Natürlichkeit der Stellung und Bewegung, als wäre das kleinste Detail genau nach der Natur copirt. Viel weniger befriedigen die menschlichen Darstellungen, in welchen auch keine Spur von einer Idealität zu finden ist, vielmehr ein derber, oft spasshaft naiver Realismus. Nach den neuesten Forschungen soll der in der Kunstgeschichte wohl bekannte Nikolaus von Leyen oder Nikolaus Lerch der Verfertiger dieses Chorgestühles sein, und das Domcapitel im Jahre 1467 den Vertrag über deren Anfertigung mit ihm abgeschlossen haben. (Vergl. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1861. pag. 9.)

Das Chorgestühle in der Klosterkirche zu Khetten, welches nach einer Inschrift, die über den Füllungen der hohen Rückwand hinläuft, im Jahre 1463 verfertigt wurde, verbindet eine seltene Mischung von ornamentalem und architektonischem Schmuck. Die Wangen der hohen Stuhlseiten sind theils mit frei gearbeiteten, durchbrochenen Ranken und Masswerk, theils auch mit kleinen, auf Consolen stehenden Statuetten geziert, während die niederen Stuhlseiten eine Masswerkfüllung haben, und eine Bekrönung, deren quadratische Form in freier durchbrochener Behandlung von Laubwerk allerlei naive Einfälle, wie z. B. eine auf dem Rankenwerk sich wiegende Jungfrau, oder eine Eule u. d. a. enthält. Auch plastische Arbeiten, wie den Ritter St. Georg, der den Drachen tödtet u. s. w. befinden sich an diesen niedern Stuhlwangen, die zum Theil auch mit grossen Blätterkrabben an ihren Bogengiebeln verziert sind. Bemerkenswerth ist auch, dass die Theilungswände der einzelnen Sitze hinter dem die Armlehne tragenden Säulchen mit einem zierlichen Blatte auslaufen und der ganze Charakter der Ornamentik dieses Gestühles noch vielfach an die Formen des XIV. Jahrhunderts erinnert.

Die vier Chorgestühle der Kirchen aus Kempen, Cleve, Emmerich und Calcar in den unteren Rheinlanden entnommen, deren vorzügliche Abbildung wir dem trefflichen Werke Ernst's aus'm Weerth verdanken, haben zwar nicht die architektonische Schönheit der Ulmer oder Constanzer Chorgestühle, wetteifern dagegen in ihren plastischen Darstellungen an Geist und Naturwahrheit mit den meisten gleichzeitigen Arbeiten dieser Art. In der Pfarrkirche von Kempen stehen in zwei einander gegenüberstehenden Doppelreihen die in Eichenholz geschnitzten Chorstühle aus dem Ende der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Die Rückwände der beiden hinteren Stuhlreihen bestehen aus durchbrochenem Masswerk, das durch stark gegliederte Gesimseinrahmungen in Felder eingetheilt wird. Ein reiches, stark ausladendes Baldachingesims bildet dessen Krönung. Die hohen Stuhlwangen, welche zwischen Mauerpfeiler unter und ober den Sitzreihen eingeschlossen sind, haben desshalb nur auf ihrer Innenseite künstlerischen Schmuck, und zwar die in halber Lebensgrösse geschnitzten Figuren der Heiligen Hubertus, Cornelius, Victor und Antonius. Auf den Wangen der niederen Stuhlreihen sind die Figuren der vier Kirchenväter enthalten. Die Aufsätze oder

Bekrönungen der niederen Stuhlreihen zeigen Engel, welche Wappenschilde halten. Unter den vielen Darstellungen der Misericordien-Sculpturen heben wir hier den eierdreschenden Mann hervor, als einer Darstellung, der wir an den niederrheinischen Chorstühlen besonders oft begegnen. Ob nun dieser Darstellung eine Anspielung auf die in jenen Gegenden noch bestehende Einsammlung von Eiern, welche die dortigen Landpfarrer bei ihren Gemeindegliedern in der Fastenzeit persönlich einsammeln, zu Grunde liegt, welches Sammeln Eierdreschen genannt wird, und hie und da mit etwas starrer Beharrlichkeit mochte betrieben worden sein, bleibt dahingestellt. Aus der Thierfabel kommen allerlei Scenen vor, Fuchs und Storch, Fuchs, der einem Vogel die Beichte abhört, Fuchs, der den Enten nachstellt u. s. w. Aus dem bürgerlichen Leben nennen wir die Darstellungen des Weibes am Backofen, des Fisches, der eine Aalhürde aus dem Wasser zieht, eine Spinnerin u. s. w., und von symbolischen Darstellungen den Pelikan, der sich für seine Jungen die Brust zerfleischt, eine Sirene mit Kamm und Spiegel in den Händen, grotesker Art ein Bär, der den Honig ausnimmt, ein Mann, der Eier ausbrütet, ein Schwein, welches den Dudelsack bläst, ein kniender Esel, den Rosenkranz im Maul und den Mehlsack auf dem Rücken u. s. w. Wie in Maulbronn und Wimpfen im Thal befindet sich auch hier in der Pfarrkirche zu Wimpfen ein sogenannter dreisitziger Bischofs- oder Celebrantenstuhl, der in Hinsicht seiner künstlerischen Ausführung zu den vollendetsten Werken der Holzschnitzkunst gehört.

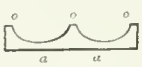
Das Chorgestühl im Minoritenkloster zu Cleve, welches nach dem Inhalt der Schriftrollen auf den beiden hohen Stuhlwangen vom Jahre 1474 datirt und von Herzog Johann I. gestiftet wurde, ist in seinem architektonischen Aufbau von geringerem Werthe als das vorbeschriebene, hat auch viel derbere und gemeinere figürliche Darstellungen, wie z. B. zankende Mönche als Aufsatzfiguren der niederen Stuhlreihen u. s. w.

In der Martinskirche zu Emmerich befindet sich in gegenüberstehenden Doppelreihen ein Chorgestühle, dessen Rückwand ähnlich wie bei demjenigen im Dom zu Freising, die Wappen der Canoniker zur Zeit der Stiftung der Stühle (1486) enthält[1]). Zwischen diesen Wappenfeldern befanden sich Statuetten, die gleich denen zu Constanz verschwunden sind, deren Vorhandensein aber hier wie dort aus den Baldachinen und den noch vorhandenen, aus der Wandfläche hervorspringenden Consolen und Säulchen hervorgeht. Den reichen Feldern der Rückwand entspricht das gegenwärtige Baldachingesims nicht, wie denn überhaupt auch die hohen Stuhlwandseiten lange nicht jene künstlerische Bedeutung haben, wie diejenigen von Kempen. Auffallend sind auch die Darstellungen der Aufsätze an den niederen Seitenstühlen, wie z. B. Affen und Adler, Löwen und wilde Männer Wappenschilde haltend, in welchen die Marterwerkzeuge der Passion Christi enthalten sind. An den Misericordien befindet sich wie in Kempen und Cleve der Mann, der Eier drischt, die Katze mit der Schelle, welche damit die Mäuse heranlockt, ein Ziegenbock, der an einem Weinstock die Trauben benagt, eine Kartenschlägerin u. s. w. Über die Zeit der Entstehung dieses Gestühles geben uns zwei auf den hohen Stuhlwangen ausgeschnittene Schriftrollen die Jahreszahl 1486, und eine Notiz des alten Chronisten von Emmerich besagt, dass es eine Stiftung des hochgelehrten Stiftspropstes Grafen Moriz von Spiegelberg sei, der freilich drei Jahre vor ihrer Beendigung, im Jahre 1483 starb.

Die Chorstühle in der St. Nicolaikirche zu Calcar, aus zwei gegenüberstehenden Doppelreihen bestehend, haben das Eigenthümliche, dass ihre hohen Rückwände über den Armlehnen mit im Holz punktirten Mustern verziert sind, gleichsam eine Reminiscenz an die Dorsalien, wie wir noch eine solche beim Augsburger Chorgestühle angetroffen haben. Die oberen Felder der Rückwand sind mit geschnitztem Rankenwerk belegt, die schmalen, aufrechten Friese mit kleinen, runden Säulen, welche Fialen tragen, verziert. Ein Bekrönungsgesims fehlte. Die hohen Stuhlwandseiten haben in ihren unteren Füllungen ganze Figuren, Bischöfe darstellend, über welchen in verschlungenem Masswerk links ein Wappenhalter, rechts zwei Mönche sind. Die oberen durchbrochenen Füllungen haben die frei und in kräftigen Formen geschnitzten Statuen von Petrus und dem h. Nikolaus, deren Namen auf Schriftrollen, die in einem Friese unterhalb dieser Füllungen angebracht, eingeschnitten sind. Ganz besonderer und eigenthümlicher Art sind die Gegenstände, welche die ringsum frei gearbeiteten Figurenaufsätze der niederen Stuhlreihen enthalten: Maria mit dem Kinde und Anna, die Krönung der Maria, je zwei Bischöfe, dann Christus, wie er unter der Last des Kreuzes niedersinkt, ihm gegenüber eine in einem Buche schreibende gehörnte männliche Figur mit Weiberbrüsten, Bocksfüssen, Flossen an den Beinen und Gesichtern an Schultern und Knien und Augen an den Hüften. Der sich auch hier wieder vorfindliche Mann, der Eier drischt, so wie noch mehrere anderweitig schon genannte Darstellungen an den Misericordien beweist eine gewisse Wiederholung beliebter und bekannter Sujets, unter welchen wir als neue anführen, den Centaur, Vögel, welche Wappenschilder tragen, eine dem ewigen Juden ähnliche Gestalt, in Thierfelle gekleidet, in laufender Stellung, auf dem Rücken an einem Stock den Bündel tragend, ein Hase, den Dudelsack blasend u. s. w.

In Ostpreussen besitzt der Dom zu Magdeburg ein ausgezeichnetes Werk deutscher Holzsculptur am dortigen Chorgestühl. Dem Ende des XV. Jahrhunderts angehörend.

[1]) Vgl. v. Quast und Otte: Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst. II, S. 191.

sind seine hohen wie die niedern Stuhlwandseiten mit Basreliefs aus der heiligen Geschichte, alten und neuen Testamentes geschmückt. Die hohen Stuhlwandseiten sind in vier Felder abgetheilt, welche durch reiches Masswerk von einander getrennt, in den beiden unteren Feldern die Figuren von je zwei Heiligen, über denselben zwei Apostel, über denselben eine Darstellung aus der heiligen Geschichte und ganz oben als Seitentheil des Baldachingesimses eine Scene aus dem Leiden Christi enthalten. Die Seitenflächen dieser hohen Stuhlwangen haben oben eine ganz gleiche Bekrönung wie die niederen, nämlich ein umgekehrtes Bogenfries  deren Spitzen bei *o o* mit grossen Rosen geziert sind, und zwei Figuren mit Bandrollen stehen bei *a a* und halten mit der einen Hand die mittlere Rose. Die niederen Seitenstuhlwangen haben ein vortrefflich gearbeitetes, sehr reines gothisches Masswerk in dem unteren Theil, und oben ein Basrelief mit Scenen aus der heiligen Geschichte, und eine vollkommen ähnliche Bekrönung wie diejenige auf den hohen Stuhlwangen. Die Rückwände sind mit gothischem Masswerk in reinem Style geziert, wie überhaupt alle architektonischen Gliederungen dieses Gestühles von grosser Feinheit und richtigem Stylgefühl Zeugniss geben. Die Sculpturen an den Misericordien sind oft sehr humoristischer Natur, wie z. B. eine derselben einen Mönch vorstellt, der einen Bund Stroh in's Kloster trägt, aus welchem eine Dirne hervorschaut, während der Teufel als Klosterpförtner figurirt u. s. w.

Im östlichen Chore des Domes zu Naumburg befinden sich aus festem Eichenholz geschnitzte Chorstühle, auf jeder Seite in zwei Reihen, mit 42 Sitzen; in den beiden oberen Reihen für 12 Capitulare, 6 Major- und 5 Minor-Präbendaten, in den unteren 20 Sitze für die Vicarien. Der Charakter dieses Gestühles ist vorherrschend ein architektonischer, was sich ganz besonders in dem reichen Baldachingesims ausspricht, das auf zierlich geschnitzten, freischwebenden Consolen hohe Spitzgiebel trägt, zwischen welchen schlanke Fialen stehen. Auch sämmtliche Felder der hohen und niedern Stuhlwangen, die Rückwände und Aufsätze an den niederen Stuhlwangen tragen vollkommen architektonische Formen, an letzteren sind die Bekrönungen wie grosse Rosetten behandelt, und wechseln in kreisrunden und quadraten Formen unter einander ab. Von eigentlicher Plastik ist an diesem Chorgestühle sehr wenig zu finden, da die Armlehnknöpfe, welche sonst mit den Misericordien den willkommensten Anlass zu den verschiedensten und mannigfaltigsten Motiven für die Sculptur darboten, hier alle ein und dasselbe Motiv eines Laubknollens bilden.

In diesem Chor befindet sich auch ein sehr schön gearbeiteter dreisitziger Bischofstuhl, wie wir deren schon mehrere erwähnt haben, in Eichenholz kunstreich geschnitzt. In den drei Feldern seiner Rückwand steht Christus in der Mitte, und links und rechts von ihm die beiden Apostel Petrus und Paulus.

Das Chorgestühl in der St. Elisabethkirche zu Breslau, welches gleich den obigen auch mehr durch seine architektonische als plastische Ausbildung seiner Formen hier erwähnt wird, hat das Eigenthümliche, dass es gar keine sculpirten Misericordien besitzt, dagegen die grossen Ausschnitte der Armlehnen auf das reichste mit gothischem Masswerk, Säulchen und reichen Armlehnknöpfen verziert sind. Hier sind auch noch die Chorstühle in der Klosterkirche zu Berlin anzuführen, von welchen Kugler in seinen kleinen Schriften zur Kunstgeschichte I. S. 108—109 einzelne Details in Abbildung gibt, so wie der Chorstühle im Dom zu Merseburg, welche nach Zacher am Rückgetäfel in ihren Basreliefs Darstellungen aus der heiligen Geschichte nach Analogie derjenigen der Biblia pauperum enthalten [1]).

Wie die Erfindung des schönen Chorgestühles in der Kirche St. Pietro in Perugia ohne irgend einen bündigen Grund beharrlich Raphael zugeschrieben wird, so wurden auch dem berühmten Verfertiger des Ulmer Chorgestühles, Jörg Syrlin dem älteren, die Chorstühle im Dome zu St. Stephan in Wien zugeschrieben [2]). Urkundliche Nachrichten aus dem Jahre 1484 nennen uns aber als den Verfertiger Wilhelm Rollinger. Dieses Gestühl, zu beiden Seiten des Chores aufgestellt, hat in jeder Seite eine hintere erhöhte Reihe von 23, und eine niedrige vordere Reihe von 20 Sitzen.

Am ausgezeichnetsten sind die Rückwände der hinteren Stuhlreihen behandelt, welche in drei übereinanderstehende Felder abgetheilt sind. In den untersten Feldern, die mit sich kreuzenden Stabwerk architektonisch umrahmt sind, finden sich Wappenschilde, Laubornamente und Figuren, während in den mittleren 64 Feldern Scenen aus dem Leben und der Passion Christi in Basreliefs dargestellt sind. Die oberen Felder sind von reich durchbrochenem gothischem Masswerk, und zeugen von der Lust, welche die alten Meister in den endlosen Combinationen solcher architektonischer Verbindungen fanden, indem kein Feld dem andern gleich sieht.

Ein reiches Baldachingesims wird durch kleine Baldachine unterbrochen, welche die Statuen von Heiligen krönen, die auf den Capitälen kleiner Säulchen stehen, über denen Armlehnen der hinteren Sitzreihen angebracht sind. Die Füllungen der niedern Seitenstuhlwangen zeigen stehende Priesterfiguren, die Aufsätze derselben Thiere, die Füllungen der hohen Seitenstuhlwangen meistens Scenen aus dem alten Testamente. Die Armlehnen der niederen Sitzreihen sind mit allerlei phantastischen Thieren besetzt, auch haben die Zwischenwände, welche die ein-

[1]) Vgl. v. Quast und Otte: Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst II. S. 71.

[2]) Otte: Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie, S. 209.

zelnen Sitze von einander trennen, durchbrochenes Masswerk, welches sonst noch bei keinem anderen Chorgestühl vorgekommen ist. Künstlerisch betrachtet, steht dasselbe weit unter den Gestühlen von Ulm, Constanz, Kempen, Magdeburg u. s. w., zeigt aber immerhin den bewundernswerthen Fleiss und die tüchtige Arbeit eines durch die Kunst veredelten Handwerks.

Durch hohen Kunstwerth sind hingegen die zwölf Chorstühle ausgezeichnet, welche in der Barbarakirche zu Kuttenberg in Böhmen in der Mitte der westlichen Schlussmauer unter dem Orgelchor stehen [1]). Sie sind für den Styl, welchen die gothische Ornamentik und insbesonders die gothische Zierarchitectur im XV. Jahrhundert nach und nach sich aneignet, noch sehr rein und zierlich gehalten. Ihr Charakter trägt ganz und gar das Gepräge strengster Architectur, und im reichsten Masswerk mit schlanken spitzen Giebeln und reich durchbrochenen Füllungen sind die hohen und niederen Stuhlwangen, und besonders das äusserst opulente Baldachingesims, durchgeführt. Dabei sind die Wimberge mit zierlichen Krabben besetzt, auf ihren Spitzen stehen doppelte Laubkronen, und äusserst schlanke Fialen trennen jedesmal die Wimberge von einander. An plastischem Schmucke haben sie nur die Statuen von zwölf Heiligen, welche auf freistehenden Säulchen, deren Capitäle die Consolen bilden, stehen, und von feinen Baldachinen überragt werden. Leider fehlen auch hier die meisten dieser Statuen, welches wahre Meisterwerke mittelalterlicher Holzsculptur sind, und den gepriesenen Meister Jakob zugeschrieben werden. Als Übergang zu den Formen des XVI. Jahrhunderts sind die in den letzten Decennien des XV. Jahrhunderts angefertigten Chorstühle in der Kirche zu Leutschau (vgl. Mitth. der k. k. Cent.-Comm. V. Bd., 1860. S. 291) zu erwähnen, wo einzelne Motive der spätromanischen oder frühgothischen Periode, wie z. B. die Theilungsringe an den Säulchen, wiederkehren.

Fragen wir nun nach dem Resultat, welches uns durch das Einzelstudium dieser vorangegangenen Chorgestühle geworden ist, so ist es schon beim ersten flüchtigen Blick auf dieselben hervortretend, dass sich dieselben gleichsam von selbst in zwei Gruppen theilen: die eine, deren Charakter mehr durch die Plastik, die andere mehr durch die architektonische Form und Ornamentik bezeichnet ist. In sehr wenigen Fällen halten sich Plastik und Architectur das Gleichgewicht, und es ist ein wesentliches Moment zur künstlerischen Durchführung solcher Chorgestühle, dass nach beiden Seiten hin das richtige Mass und Verständniss in der Vertheilung und Anordnung dieser beiden Factoren erreicht worden sei. Eine noch speciellere Untersuchung würde sehr wahrscheinlich meine Vermuthung zur Gewissheit machen, dass in der Regel die Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente sich meistens an die Tradition der Biblia pauperum anschliessen, ich habe desshalb die mir in dieser Arbeit entgegengetretenen Stellen jedesmal bei deren Erwähnung mit gesperrter Schrift drucken lassen, und in der Einklammerung das neutestamentliche Vorbild beigesetzt. Der geistige Gedankengang, welcher sich in den plastischen Arbeiten ausspricht, wogt auf und nieder, er theilt sichtbar die Erregtheit seiner Zeit, und weiss den Hauptinhalt seines Werkes durch allerlei treffliche Illustrationen, die der Künstler so vortheilhaft nebenbei anzubringen verstand, die weitere Auslegung zu geben. Neben manchen neuen Motiven der Erfindung und localen Anwendungen, pflanzen sich die alten der romanischen und von dieser der antiken Kunst entlehnten Gebilde fort, sie werden mehr oder weniger in die Phantasie des gothischen Styls umgewandelt, und dienen nicht selten dazu, noch gräulichere Combinationen an Tag zu bringen, als solche bisher schon waren. Noch in höherem Grade als die Plastik entwickelte sich an den Chorgestühlen des XV. Jahrhunderts jene decorative Zier-Architectur, die ganz Unglaubliches in ihren Ornamenten und Masswerken zu leisten vermochte. Die Sprödigkeit des Materiales bot ihr scheinbar wenigstens nicht das mindeste Hinderniss; alle möglichen Durchschneidungen der Bogenlinien, Wölbungen, nebst den zartesten durchbrochenen Ornamenten wurden keck ausgeführt, und dies alles in einer Mannigfaltigkeit der Formen und Opulenz des grossartigsten Masses, dass man recht deutlich erkennen muss: es lag im Principe der damaligen Kunstrichtung, dass alle diese decorativen Zubauten in möglichst reicher Ausstattung dargestellt werden sollten. Auf manches Detail wäre hier noch aufmerksam zu machen, so besonders, wie sich nach und nach die scharfen Hohlkehlprofile an den Zwischenwänden der einzelnen Sitze ausbildeten, wie nach und nach statt der einzelnen Säulchen kleine Säulenbündel in Anwendung kommen, die Ornamentik des Laubes immer mehr des natürlichen Charakters entkleidet und zu dem manierirten Blattwerk gelangte, das nach und nach in lauter Fasern aufgelöst, mehr einem Bündel Bänder als naturwüchsigen Blättern gleichsieht.

Chorgestühle des XVI. Jahrhunderts. 1500—1600.

Das frische Leben, das im XIV. oder XV. Jahrhundert in den Arbeiten der mittelalterlichen Kunst in allen Zweigen pulsirte, fing schon mit dem Ausgange des XV. Jahrhunderts an in seiner Frische und Productivität abzunehmen, und verknöcherte je mehr und mehr.

Wir sehen dieses recht auffällig auch an den zu Anfang dieses Jahrhunderts entstandenen Chorgestühlen, deren Zahl nach und nach sehr abnimmt, was theilweise eine Folge der kirchlichen Bewegung war, durch deren reformatorische Umgestaltungen die Einrichtung des Chores zum ausschliesslichen Sitze der Geistlichen aufgehoben wurde. Als eine neue Erscheinung sehen wir dagegen in

[1]) Vgl. Mitth. der k. k. Cent.-Comm. VI. Bd., S. 293.

einzelnen Gegenden und Kirchen, gleichsam zum Ersatze der ehemaligen Chorgestühle diese ähnlichen Stuhlwerke zum Gebrauch der obersten Landesbehörden, oder einzelner Corporationen, wie z. B. in der Marienkirche in Lübeck die Stühle der Nowogrodfahrer, der Schonenfahrer, der Bergenfahrer u. s. w.; im Münster zu Basel die sogenannten Häupterstühle (Sitze für Bürgermeister und Rath) vom Jahre 1598; wie denn auch in der Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg im Vierungsraum die Chorstühl ähnlichen Sitze für die deutschen Ordensritter sich befinden.

Zu den vorzüglicheren Arbeiten dieser Periode gehört das Chorgestühl im Münster zu Bern, welches 1523 (also fünf Jahre bevor in Bern die Kirchenreformation eingeführt wurde) durch die beiden Holzschnitzmeister Jakob Rüsch und Heinrich Sewaagen verfertigt wurde. Dasselbe besteht aus zwei zu beiden Langseiten des Chores aufgestellten doppelten Stuhlreihen, und hat an den Rückwänden der beiden hohen Stuhlseiten rechts die Brustbilder von Christus und der zwölf Apostel, links von Moses und der zwölf Propheten. Erstere sind durch ihr Attribut, letztere durch die in den Bandrollen eingeschnittenen Namen bezeichnet. Auf den beiden Stuhlwangen der niederen Stuhlreihe ist rechts die Auferstehung Christi, links Simson wie er die beiden Thorflügel trägt, dargestellt, und als Bekrönung dieser Wangen phantastische Figuren von Drachen, Sirenen u. s. w., die aber mehr nur wie eine Überlieferung früherer Zeiten denn als originale und eigener reicher Phantasie entsprungene Gebilde zu betrachten sind. Der architektonische Aufbau dieses Gestühles verräth wohl schon einigen Einfluss der Renaissance durch die halbkreisförmigen Aufsätze, welche die Symmetrie der Gewölbefelder, aber nicht derjenigen des Stuhlwerks entsprechend, über dem Gesimse der Rückwand angebracht sind, und theils Jagd-Scenen, theils ornamentale Darstellungen in Basreliefs enthalten. Auch die Säulchen und Gesimse entsprechen schon vielmehr der Architectur des cinque cento, während die Armlehnen und Misericordien mit ihren Figürchen und Sculpturen noch ziemlich der gothischen Auffassung angehören. Doch ist von frischem Humor, kecker Behandlung und einer idealen Darstellung bei den Brustbildern der historischen Personen keine Spur, das Ganze trägt das Gepräge einer soliden Technik, aber geringen künstlerischen Werthes. In letzterer Beziehung haben die Chorstühle der ehemaligen Domkirche in Halle [1]) einen bedeutend höheren Werth. Dieselben wurden unter dem bekannten Cardinal und Erzbischof Albrecht in die damals von ihm neuerbaute Kirche gestiftet, und charakterisiren in der ganzen Behandlung ihrer figürlichen und ornamentalen Sculpturen die Hinneigung zu den Formen der Renaissance, ohne desshalb dem Princip, nach welchem die beiden vorangegangenen Jahrhunderte die Chorgestühle bildeten, das geringste zu vergeben. An diesen Stühlen sind die ehemals so reich und naiv mit Sculpturen aller Art ausgestatteten Misericordien zu einfachen Sitzbrettern geworden.

Wie sehr aber die Erstarrung in diese ehemals so frischen und liebevollen Gebilde künstlerischen Schaffens eingedrungen, bezeugen die von Moller abgebildeten Chorstühle aus der Graumünchenkirche zu Danzig, wo alle Sculptur entflohen, nur noch der trockene Schematismus geometrischer Combinationen übrig geblieben ist. Wie einst in der römischen Kaiserzeit eine gewisse Classe von Sclaven abgerichtet war in der Sculptur durch mechanische Mittel die Behandlung der Haare, der Kleider u. s. w. auf das glatteste darzustellen, so sehen wir auch an diesem Stuhlwerke die mechanische Arbeit des Tischlers, womit er seine Fialen zu Stande gebracht, oder die kreisrunden Bohrlöcher, womit die an den Aufsätzen der niederen Stuhlreihen verzierten Krabben durchbrochen worden sind. Zu allem Überflusse sind an den Gesimsen und Säulchen noch schiefgezogene und spiralförmig gewundene Linien angebracht, die vollends eine klare ruhige Anschauung gar nicht aufkommen lassen, und uns das traurige Bild einer in sich zerfallenen und in ihren innersten Wesen ganz aufgelösten Kunst vor Augen stellen.

Hieher gehören auch die bereits in der Einleitung erwähnten Chorstühle zu Röbel im Mecklenburgischen, welche aus dem ehemaligen Dominicaner-Kloster dieser Stadt stammen, und besonders wegen ihrer Epigraphik interessant sind. Sie wurden im Jahre 1519 durch einen Dominicaner-Mönch, Urban Schuman, verfertigt, und sind ausser den früheren mitgetheilten zahlreichen Inschriften über die Sitze der Provinzial-Capitel des Ordens und localer Beziehungen, von keinem Kunstwerth. Erfreulicher als diese obengenannten Werke des XVI. Jahrhunderts ist das Chorgestühl in der Stiftskirche zu Herrenberg in Würtemberg, welches im ersten Hefte von C. Heideloffs: „Kunst des Mittelalters in Schwaben“ also beschrieben und mit Detailzeichnung des Baldachingesimses begleitet ist.

„An den beiden Wänden des Chores stehen 23 Chorstühle, welche mit mannigfaltigen Schnitzereien geschmückt sind. Sie sind aus Eichenholz und haben durchgehends eine reiche aus geschweiften Spitzbögen mit Krabben und Kreuzblumen und dazwischen liegendem Ornamente gebildete Bekrönung. Die Füllungen der Rückwände enthalten unter einem Rahmen von Ornamenten in Relief die Brustbilder Christi, der Evangelisten, der Apostel, der Patriarchen, Heiligen u. s. w. mit Spruchbänder, auf denen man Bibelsprüche, Psalmstellen, die Glaubensartikel u. s. w. in lateinischer Mönchsschrift liest. Auf den niederen Seitenstuhlwangen sind runde Brustbilder

[1]) Vgl. Puttrich: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. II. Bd., 2. Abtheilung, Taf. 5, b.

von Heiligen und Bischöfen als Bekrönungen angebracht, und an ihren Wandflächen in Relief ganze Figuren von Gelehrten, Geistlichen, Klosterbrüdern u. s. w.; die Vorderseiten der hohen Stuhlwangen enthalten Reliefsdarstellungen aus der heiligen Schrift und der christlichen Legende, die unter sich in keinem eigentlichen Zusammenhange stehen, und in bunter Abwechselung die vier Evangelisten, die Kirchenväter, heilige Frauen, den Engel der Verkündigung und den des Weltgerichtes, dann Sem, Ham u. Japhet, die Arche Noahs u. s. w. darstellen. An den Seitenwänden der Stühle gegen den Hochaltar, sieht man in etwas höher gehaltenen Reliefs Johannes in der Wüste und die Taufe Christi, welches die besten Arbeiten an diesem Gestühlwerke sind. Über den Meister derselben gibt die Inschrift auf der letzten Rückwand der linken Seite folgende Kunde:

„Im Jahre Christi 1517 an den 40 Ritter Tag, ward dies Werk ausgemacht durch Heinrich Schickhard von Sigen, Bürger zu Herrenberg".

In Westphalen haben die Kirchen zu Dortmund mehrere noch sehr wohl erhaltene Chorgestühle des XVI. Jahrhunderts aufzuweisen. Am vorzüglichsten ist das Stuhlwerk in der dortigen Marienkirche, dessen in 4 Reihen geordnete Chorstühle urkundlich im Jahre 1523 verfertigt worden sind. Es ist eine sehr tüchtig ausgeführte Schnitzarbeit, die alle dargebotenen Gelegenheiten an den Rücklehnen, Stuhlwangen und den Misericordien zur Ausschmückung benützt hat. An den hohen Rückwänden erfreut zierlichst durchbrochene Schnitzarbeit brillant gothischen Styles das Auge; an den hohen Stuhlwangenseiten sind Heiligengestalten im derb realistischen Sinne der niederländischen Malerschulen ausgeführt. Minder reich, in roherer Weise behandelt, sind die Chorstühle der ehemaligen Dominicaner-Kirche, die urkundlich aus dem Jahre 1521 datiren. Vorzüglich schön erhalten sind die ausgezeichneten Chorstühle der benachbarten Abteikirche zu Kappenberg. In ihrer natürlichen Holzfarbe, die durch das Alter fast die Schwärze von Ebenholz bekommen hat, machen sie einen sehr würdigen Eindruck. Sie sind das reichste, brillanteste, besterhaltene Werk dieser Art in ganz Westphalen. Auch hier schmücken feine durchbrochenen Ornamente die Rücklehnen, doch sind dieselben mehr als Arabesken behandelt, im Style des XVI. Jahrhunderts, denn als Masswerk, wie noch das XV. Jahrhundert sie kannte. Die Ornamente sind von höchster Eleganz und geschmackvollster Zeichnung. Dazu kommen eine Menge von figürlichen Darstellungen, theils unter den Baldachinen an der Rückwand, theils auf den Stuhlseiten, den Armlehnen und an den Misericordien. An diesen macht eine theilweise angewandte Vergoldung eine sehr elegante Wirkung. Alle diese Darstellungen sind theils ernsten, theils scherzhaften Inhaltes, wie überhaupt verwandte Gegenstände die Chorgestühle enthalten. So finden wir wieder die Sirene ihr Haar kämmen und in den Spiegel blicken, wunderliche Männer in allerlei thörichten Gestalten und Bewegungen, einer z. B. hält beide Beine in den Händen, zwei andere haben nur einen gemeinsamen Kopf, Scenen aus der Thierfabel, wie der Fuchs in der Mönchskutte, dem Hahn Unterricht im Lesen ertheilt, wie Affe und Esel im Mönchshabit beten, wie der Fuchs als Mönch verkleidet den Hähnen predigt, wobei dann in den einzelnen Thieren die Charakteristik der arglos horchenden, der vorsichtiger Zurückgehaltenen mit glücklicher Beobachtung durchgeführt ist. Der gleichen Zeit gehören auch die Chorstühle der ehemaligen Karthäuserkirche Wedderen an, die ein reiches Arabeskenwerk zeigen, das bereits einzelne Renaissance-Motive aufgenommen hat.

Es bleibt uns noch übrig, von den im Anfange erwähnten Kirchengestühlen von St. Maria in Lübeck zu reden. Diese Genossenschaftsstühle der nach einzelnen Gegenden und Inseln fahrenden Schiffer der Stadt Lübeck zeichnen sich sowohl durch ihren architektonischen Aufbau, als durch die von anderen Stühlen abgesonderte Lage in der Kirche selbst aus. Durch die Inschriften, welche sie tragen, wie z. B. an dem Nowogrodfahrerstuhl: Na der Ghebort christi uns heren MVCXXIII — oder dem Schonenstuhl: Na der bort x p.e unses heren XV.C.VI. jar. do leten die Koepmann der schonevar dese stole maken in gad. erfahren wir, dass dieselben im Anfange des XVI. Jahrhunderts verfertigt wurden. Sie bilden, wie gesagt, eine zusammenhängende, in sich ganz abgeschlossene Bestuhlung von 8—10 Sitzplätzen, zum Theil mit sehr hohen Rückwänden, welche von einem reich ornamentirten und durchbrochenen Baldachingesimse gekrönt werden. Der Schonenfahrerstuhl, welcher auf Tafel 189 u. 190 des gothischen Musterbuches abgebildet ist, zeigt uns, ähnlich wie an den hohen und niederen Seitenstuhlwangen der Chorgestühle, Reliefs in architektonischer Umrahmung und Giebelbekrönung, Tobias in Begleitung des Engels und den Apostel Jakobus, beides in Bezug auf das Reiseleben und den auf der Reise besonderen göttlichen Beistand und Schirm.

Eigenthümlich ist es, dass an diesen Gestühlen die hohe hintere Rückwand nicht ganz fest ist, sondern dass dieselbe in einer gewissen Höhe von einer zierlichen, leichten, aus Messing gearbeiteten Säulengallerie durchbrochen ist, was für den Gesammtanblick etwas sehr opulentes und graziöses hat. An dem Gestühle der Bergenfahrer sind oberhalb den Sitzen an dem Rückwandgetäfel die Familienwappen der dahin fahrenden Schiffer, in Holz geschnitten, angebracht. In der Hauptanlage bewahren diese Stuhlwerke noch vollkommen den spätgothischen Charakter, in den Details aber kommen bereits einzelne Renaissance-Motive zur Geltung. Dieser letzteren Richtung entsprechen noch überwiegender die sogenannten Häupterstühle im Basler Münster, welche urkundlich im Jahre 1598 verfertigt worden sind. Auch hier ist noch in der Eintheilung der Sitze

mit einer höheren und einer niederen Stuhlreihe mit ihren Theilungswänden, Rücklehnen, Misericordien u. s. w. der alten Überlieferung Rechnung getragen, dafür aber die Renaissance schon in so ausgeprägter Gestalt, dass wir hier zugleich am Schlusse des Jahrhunderts angelangt, auch den Schluss unserer Einzelbetrachtung der verschiedenen Chorgestühle machen wollen.

Aus diesen Einzelforschungen sei es uns gestattet, als Resultat derselben folgende Thesen aufzustellen, deren Begründung durch die vorangegangenen Untersuchungen nachgewiesen ist.

I. Die Chorgestühle des XIII. — XVI. Jahrhunderts sind eine nothwendige und folgerichtige Erweiterung der aus der antiken Kunst und durch dieselbe in die ersten christlichen Kirchen hinübergekommenen steinernen Throne, Marmorsessel, Gradinen, Sitzbänke u. s. w. An den wenigen noch vorhandenen Überresten von Chorstühlen aus dem XIII. Jahrhundert, z. B. Ratzeburg, Loccum und vielen anderen ist der Charakter des ursprünglichen Steinbaues noch unverkennbar.

II. Von diesen steinernen Sitzen hat sich auf die hölzernen Stühle der Gebrauch übertragen die Sitzplätze und Armlehnen mit Polstern und die Rückwände mit Teppichen (Rücklachen — dorsalia) zu bedecken. Vergleiche das über die Chorgestühle von Ratzeburg, Augsburg, Halberstadt u. s. w. Gesagte.

III. Das Architectur-System, welches den Aufbau, gleichsam das Gerippe aller Chorgestühle bildet, entspricht genau dem jeweiligen Baustyl derjenigen Zeitperiode, in welcher dessen Verfertigung stattfand. Eigentlich romanische Formen finden sich nur an den beiden Gestühlen von Ratzeburg und Loccum, frühgothische, an welchen die kleinen Ringsäulen besonders charakteristisch sind, schon häufiger, dieselben haben überdies an den Füllungen ihrer Stuhlwangen den Wechsel von Rund- und Spitzbögen, so wie die allerliebsten thurmähnlichen Baldachine zwischen den Bogenfeldern ihrer Rückwände, und den Wechsel runder und polygoner Säulchen. Die eigentlich gothischen Chorgestühle von der Mitte des XIV. bis Ende des XV. Jahrhunderts zeichnen sich durch grosse Opulenz ihrer Anlage, streng architektonischen Aufbau, reich durchbrochenes Masswerk und Baldachingesimse mit allen Zuthaten gothischen Zierwerkes von Strebepfeilern, Fialen, Kreuzblumen, Wasserspeyer u. s. w. aus; noch später in den wunderlichsten Verschlingungen der geschweiften Spitzbögen und künstlich durchbrochenen Masswerkes, bis zur endlichen Auflösung oder vielmehr Verknöcherung und Erstarrung alles Lebens in den einzelnen Formen.

IV. Die Sculptur an den Chorgestühlen ist von grosser und noch lange nicht gründlich genug gewürdigter Bedeutung. Sie beginnt eigentlich erst mit der Mitte des XIV. Jahrhunderts mit historischen Darstellungen, alle früheren Arbeiten gehören mehr in den Bereich der Ornamentik als der wirklichen Sculptur. Ein gründlicheres Studium und ein specielleres Eingehen in diese grosse Sammlung historischer Darstellungen aller Art wird es beweisen, dass allen diesen Arbeiten ein festes Gesetz zu Grunde liegt. Es ist dies kein anderes als was das ganze Mittelalter hindurch der leitende Grundsatz aller biblisch-historischen Darstellungen war, dass nämlich die Geschichten und Begebenheiten des alten Bundes, Vorbilder dessen seien, was im neuen Bunde zur Erfüllung gelangte. Am klarsten und wenn ich mich so ausdrücken darf, am grossartigsten, ist dieses Gesetz der typologischen Auffassung im Ulmer Chorgestühl vertreten, wo die Zeit ante legem durch die Sibyllen und erleuchteten Heiden, diejenige der Herrschaft des mosaischen Gesetzes, sub lege, durch die Propheten und Prophetinnen des alten Bundes, und die Zeit des Heils, sub gracia, durch die Apostel und Jüngerinnen des Herrn im neuen Bunde, dargestellt ist. Bei der Beschreibung der einzelnen Chorgestühle habe ich bereits auf die typologische Bedeutung der dargestellten Sculpturen aufmerksam gemacht, welchen ohne Zweifel die früheren bildlichen Vorstellungen der Biblia pauperum zu Grunde liegen, wie umgekehrt wieder in Holzschnittblättern und Stichen der alten Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts eine Menge ihrer Darstellungen an die Sculpturen der Chorgestühle erinnern.

IV. Ornamentik. Die spärlichen Überreste aus dem Ende der romanischen Periode, wie nicht minder diejenigen der frühgothischen, haben noch sehr einfache, vollkommen der Steinsculptur entnommene Ornamente. Dieselben Motive, wie solche an Portalen, Friesen und Capitälen in Stein ausgeführt sind, wiederholen sich vielfach an den Chorgestühlen aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, z. B. Menschen- und Thierköpfe, aus welchen sich der Anfang eines Rankenwerkes entwindet, dann vorzugsweise Anwendung des Wein- und Eichenlaub, an welche Ornamente sich nach und nach die Abwechslung der wirklichen und grotesken Thier- und Menschengestalten anschloss. Bald aber verdrängten die letzteren immer mehr die Pflanzenformen, und dieselben bilden recht eigentlich den Kern und Stern der Meister und Künstlerschaft, wie sich solche von der Mitte des XIV. bis zum Ende des XV. Jahrhunderts an den Details der Chorgestühle auszeichnet. Es ist diese Classe von Ornamenten vielleicht die reichste und glänzendst vertretene Serie der mittelalterlichen Holzschnitzkunst, welche überdies durch die Menge und erstaunliche Verschiedenheit ihrer Gegenstände, die wir bei der Beschreibung der einzelnen Gestühle zum Theil namhaft gemacht haben, einen besonders interessanten und lehrreichen Blick in das Treiben und Leben damaliger Zeit eröffnen. Neben diesen dem Naturleben entnommenen Motiven sind nicht minder glänzend die architektonischen Ornamente des Masswerkes, der Rosetten, Baldachine u. s. w. vertreten, welche in glücklichen Combinationen und reichen

Entwickelungen mit den übrigen Ornamenten wetteifern, und zwar stets in folgerichtigem Fortgang der Monumental-Architectur ihrer Zeitperioden. Klingen auch hie und da noch einzelne Erinnerungen an die durch die romanische Kunst übermittelte Darstellung aus der antiken Kunst durch, wie z. B. die Centuren, Greifen, Sirenen u. s. w., so verschwinden diese Motive vollständig gegenüber dem ausserordentlichen Reichthum, womit die Phantasie der Künstler der genannten Zeitperiode ihre zahllosen Unthiere bildeten, deren Vereinigung zusammen in das höchste Erstaunen setzen musste, was nur in diesem einen Punkte sich jetzt noch an den Chorgestühlen vorfindet. Gegen Ende des XV. Jahrhunderts hat freilich dieses phantastische Bilden sehr abgenommen und verknöcherte vollends im darauf folgenden XVI. Jahrhundert, bis es in einer anderen Weise durch die Renaissance wieder zu neuem Leben erwachte, wovon wir in Deutschland ein glänzendes, überaus wichtiges Beispiel an den so eben publicirten Chorstühlen aus dem Capitel-Saal des Mainzer Doms [1]) erhalten haben. Hier geht das Ornament wieder zurück zu den Motiven der antiken Kunst, und was die romanische Kunst wohl anstrebte, aber nie zur vollen künstlerischen Durchbildung bringen konnte, steht hier in reichster vollendeter Form und Grazie vor unseren Augen.

St. Marein bei Prank in Steiermark.

Aufgenommen und beschrieben von Joh. Gradt.

Wenn man von Knittelfeld im oberen Murthale in nordöstlicher Richtung den Weg einschlägt, so erreicht man zuerst das Dorf Kobenz mit der alten Kirche, allwo sich der eine Weg nach Seckau abzweigt, der andere nach St. Marein führt. In Steiermark dürfte dem Archäologen und Culturhistoriker kaum eine Gegend ein grösseres Interesse bieten, als die benannte; denn es sind kaum von einem andern Landestheile so viele und so wohlerhaltene Überreste mittelalterlicher Architectur, Malerei und Sculptur und aller damit Hand in Hand gehenden kleinen Künste, und diese selbst wieder aus den verschiedenen Zeitabschnitten des Mittelalters auf uns übergekommen, als gerade hier, wo schon unter der Herrschaft der Franken germanische Cultur zu keimen begann, deren Same von dem Hochstifte Salzburg gelegt und mit warmer Sorgfalt gepflegt wurde.

Die Kirche von Kobenz (Kumbenza des Mittelalters), deren Gründung in den Zeitraum von 860—890 fällt, kann man eine der ältesten Landeskirchen von Steiermark nennen; ursprünglich ein Holzbau, wie die später vom Salzburger Bischofe Konrad I. gegründete Kirche zu Friesach, wurde er erst im XII. Jahrhunderte in einen Steinbau umgestaltet, und es dürften vielleicht Reminiscenzen dieses Holzbaues in der zum grössten Theile aus Holz construirten, zur Pfarre Marein gehörigen, beträchtlich hoch gelegenen Filialkirche „Maria Hochalm“ zu suchen sein. Als solcher im XII. Jahrhunderte geschaffener Steinbau bietet sich Kobenz in seinen grossen Massen noch dem Auge dar, wiewohl schon zu Ende des XIV. Jahrhunderts die Fenster und Portale ausgebrochen, in erstere Masswerke, in denen die Fischblasenform vorkommt, eingesetzt, und an letzteren reichgegliederte Profilirungen angewendet wurden; aber der Mangel von Pfeilern weder am Schiffe noch am Chore, an dessen Anlage sich der Thurm unmittelbar anschliesst, so wie die obersten Thurmfenster, die mit dem Rundbogen überwölbt sind, wo unter einer schrägen Einziehung runde mit Würfelcapitälen gezierte Säulen vorkommen, ferner das überhöhte Mittelschiff und hin und wieder angebrachte kreisrunde, in einem ganzen Steine gehauene Öffnungen lassen dies ausser allem Zweifel.

Von Kobenz erreicht man in einer halben Stunde St. Marein bei Prank, dem die gemüthvollen Chronisten des Mittelalters das Epitheton St. Maria in Paradiso beilegen, und mit vollem Rechte, denn man wird kaum eine Partie finden, dem das malerische Auge einen grösseren Reiz abgewinnen könnte, als diesem. Inmitten des fruchtbaren, von Gebirgsbächen durchfurchten Mareiner Thales gelegen, an das sich in östlicher Richtung das Feistritzer Thal, in westlicher die Seckauer Hochebene anschliessen, die sich allesammt in nördlicher Richtung an die flachen Abdachungen des 7000 Fuss hohen und von anderen Bergeshöhen malerisch gruppirten Zinken anlehnen, steht dieser Hausteinbau mit dem ockerfärbigen Ton seiner Flächen in harmonischer Wirkung zur saftig-grünen Umgebung.

Die Gründung von St. Marein (die historischen Daten sind der Geschichte der Steiermark von Dr. A. von Muchar entlehnt), wird dem hochedlen Geschlechte der Waldecker zugeschrieben. Adelram von Waldeck, ein zu Anfang des XII. Jahrhunderts in der Ostmark und in den beiden steirischen Marken ansehnlich begüterter Mann, besass unter andern auf dem Allodialgute seiner Eltern zwei Capellen, St. Maria in Feistritz (oder St. Maria bei Knittelfeld) und St. Johann mit ihren Dotationsgütern Platse und Altendorf, welche beide vorlängst schon vom Rechte der Mutterpfarre ausgeschieden und mit dem Rechte der Priesterbenennung und der Vogtei ihm unterthänig waren.

Da sich aber in der Pfarre St. Marein die unweit davon gelegene Filialkirche St. Maria in Feistritz befindet,

[1]) Die Chorstühle im Capitelsaale des Domes zu Mainz. 22 Kupfertafeln. Glogau bei Flemming 1863.

so könnte man sich zur Vermuthung hinneigen, dass das Angezogene von der Filialkirche Feistritz gemeint sein könnte; allein dem kann nicht so sein, denn die Filiale Feistritz war nie eine Pfarre, so wie es sich auch aus allem Folgenden ergeben wird, dass darunter lediglich St. Marein bei Prank gemeint sein kann.

Am 10. Jänner 1140 übergab nun Adelram von Waldeck vor einer zahlreichen Versammlung zu Friesach beide Kirchen mit all' ihrer Dotation in die Hände des Erzbischofes Konrad I. von Salzburg, unter der Bedingung, dass bei der Kirche zu St. Marein eine Gemeinde Chorherren nach St. Augustinus Regel eingesetzt werde etc. (Dipl. sacra Duc. Styriae p. 173—174).

Im Jahre 1141 wurde auf der Versammlung zu Friesach der Priester Wernher von der Gail *(singulari inter illos scientia praeditus)* zum Propste der Kanoniker eingesetzt und der bisher zu St. Marein bestandene Priester Ortolf wurde auf Anordnung des Salzburger Erzbischofes Konrad I. als Pfarrer nach Weiz übersetzt, und die Zehente im Thale Feistritz dem Chorherrenstifte gegeben.

Jedoch schon im dritten Jahre fühlten Propst Wernher und seine Kanoniker nach altstrengen Ansichten es lebhaft, dass St. Marein zu nahe der Heerstrasse im Murthale und dem geräuschvollen Treiben in den nahe gelegenen Orten, vorzüglich der Eisenhammer für klösterliche Stille, Abgeschiedenheit und Gebete nicht geeignet sei, und mit Billigung des Salzburger Metropoliten wurde das ganze Anwesen der Kanoniker auf die kalte, von Wäldern und Quellen umgebene, für beschauliches Klosterleben eher geschaffene Bergfläche von Seckau übertragen, in St. Marein aber ein Kanoniker als Pfarrer eingesetzt (Johanneums Urk. Dipl. Styr. I. 142—143. Caes. Annal. I. 795—796). Im Jahre 1143 bestätigte Papst Innocenz III. diese Übertragung.

Im Jahre 1218 unter dem Salzburger Erzbischofe Eberhard II. und Papst Honorius III. (in demselben Jahre erfolgte auch die kaiserliche Bestätigung Friedrich's II.), wurde Seckau zum Bisthume erhoben und demselben folgende Sprengelsbegrenzungen vorgeschrieben: Kobenz, St. Lorenzen, St. Stephan bei Stainz, St. Maria bei Brank, Lembsnitz. Propst Karl von Friesach wurde erster Bischof von Seckau.

Papst Innocenz IV. selbst beglückte das Stift Seckau mit zwei päpstlichen Bullen (1247); in der einen wird das gesammte Chorherrenstift mit allen Besitzungen und Rechten, vorzüglich der Pfarre Kobenz und St. Maria *(quae ad ipsas pleno jure spectat)* unter apostolischen Schutz und Bestätigung gestellt, und in der zweiten den Admonter Äbten aufgetragen, das Stift Seckau in Bewahrung seiner Rechte gegenüber dem entstandenen Bisthume möglichst zu unterstützen.

Am 1. Juli 1265 erliess Papst Clemens IV. auch einen Befehl an den Abt von St. Paul und an den Propsten zu Friesach, das Stift Seckau wieder in den Besitz der Mensalpfarre zu St. Maria bei Prank und Knittelfeld einzusetzen, welche bei der damaligen Verwirrung Otto von Stapiknik gewaltsam an sich gerissen hatte.

Im Jahre 1296 bestätiget aber Bischof Heinrich von Seckau das Patronatsrecht auf die Kirche und Pfarre St. Marein bei Prank dem Kanonikatstifte von Seckau, und in dieser Eigenschaft hat Seckau mit grossmüthiger Hand und warmer Vorliebe zur Ausschmückung dieser Kirche gewirkt, wie dies sattsam aus den auf den Schlusssteinen der Gewölbe, an den Holzschnitzereien der Chorstühle und Thüren häufig angebrachten stiftischen Wappen ersichtlich ist.

Schon im Laufe des XIII. Jahrhunderts und in der Folge bekleideten einige Seckauer Pröpste die Würde und Gewalt eines Archidiacons, wie wir dieses im Jahre 1256 von dem Propste Arnold urkundlich wissen. Diese Thatsache bestätigt aber auch noch eine Inschrift auf einem Flügelaltare, der jetzt in der zur Pfarre St. Marein gehörigen Filialkirche St. Martha aufgestellt ist, aber ehedem ohne Zweifel in der Mareiner Kirche als Hochaltar gestanden sein musste. Dieser Flügelaltar, dessen Höhe von der Mensa über 12 Fuss misst, trägt in seinem vertieften Mittelfelde die Figur Mariens, ein vorzügliches Sculpturwerk, den Halbmond zertretend, zur Rechten den heil. Ritter Georg, zur Linken den heil. Nikolaus, ist ein reich und überschwenglich geschnitztes Werk, dessen Profilirungen, Masswerk und Fialen in den ungebrochenen Farben weiss, roth, blau und Gold effectvoll bemalt und dessen Blätterornament in das zarteste gearbeitet ist.

Auf dem unteren Felde liest man nun die Inschriften:

und tiefer unten:

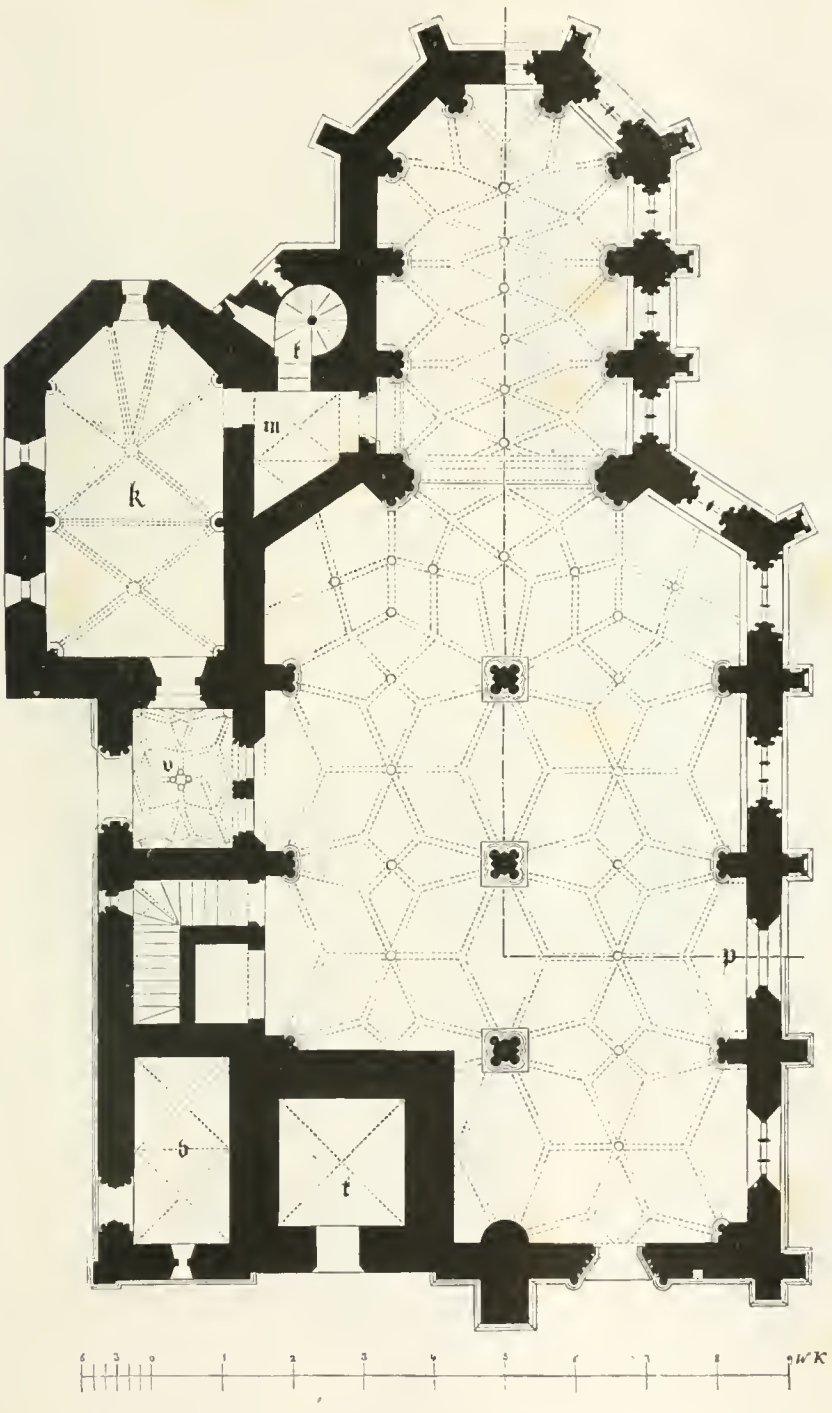
Gregorius ꝑcus et.
Archidiacon. Eccle.
Seccouienſis: 15Z8

und tiefer unten:

Criſtomnus Spuel.

Von dem ursprünglichen aus dem XII. Jahrhunderte herrührenden Bau ist alle Spur verloren gegangen, nicht einmal die sich an das Presbyterium anlehnende und derzeit zur Sacristei verwendete Capelle *(k)*, und die in keinem Zusammenhange mit ihr stehende Thurmanlage *(t)* als die relativ ältesten Bauten deuten darauf hin. Die Capelle selbst ist ein Parallelogramm, dessen Ostseite von einem Oktogon geschlossen wird; ihre Orientirungslinie fällt mit der der Kirche nicht zusammen; Pfeiler fehlen daran, die Gewölbsconstruction ist schlicht, etwas überhöhte Kreuze, Gurten derb und einfach profilirt, deren Stützpunkte (die mittleren ausgenommen, die auf eine basirte Säule ohne Vermittlung eines Capitäls auflaufen) Consolen bilden. Die kreisrunden Gewölbsschlusssteine sind mit Masswerken geziert. Die Fenster sind schmal und deren Schrägen nicht profilirt.

Der Ausbau der Kirche selbst, ihres Schiffes und Presbyteriums fällt in eine Periode, wo der gothische Styl seine Vollendung feiert. An den zweischiffigen Kirchenraum (Fig. 1), dessen innere Breite 40 Fuss 9 Zoll, und dessen

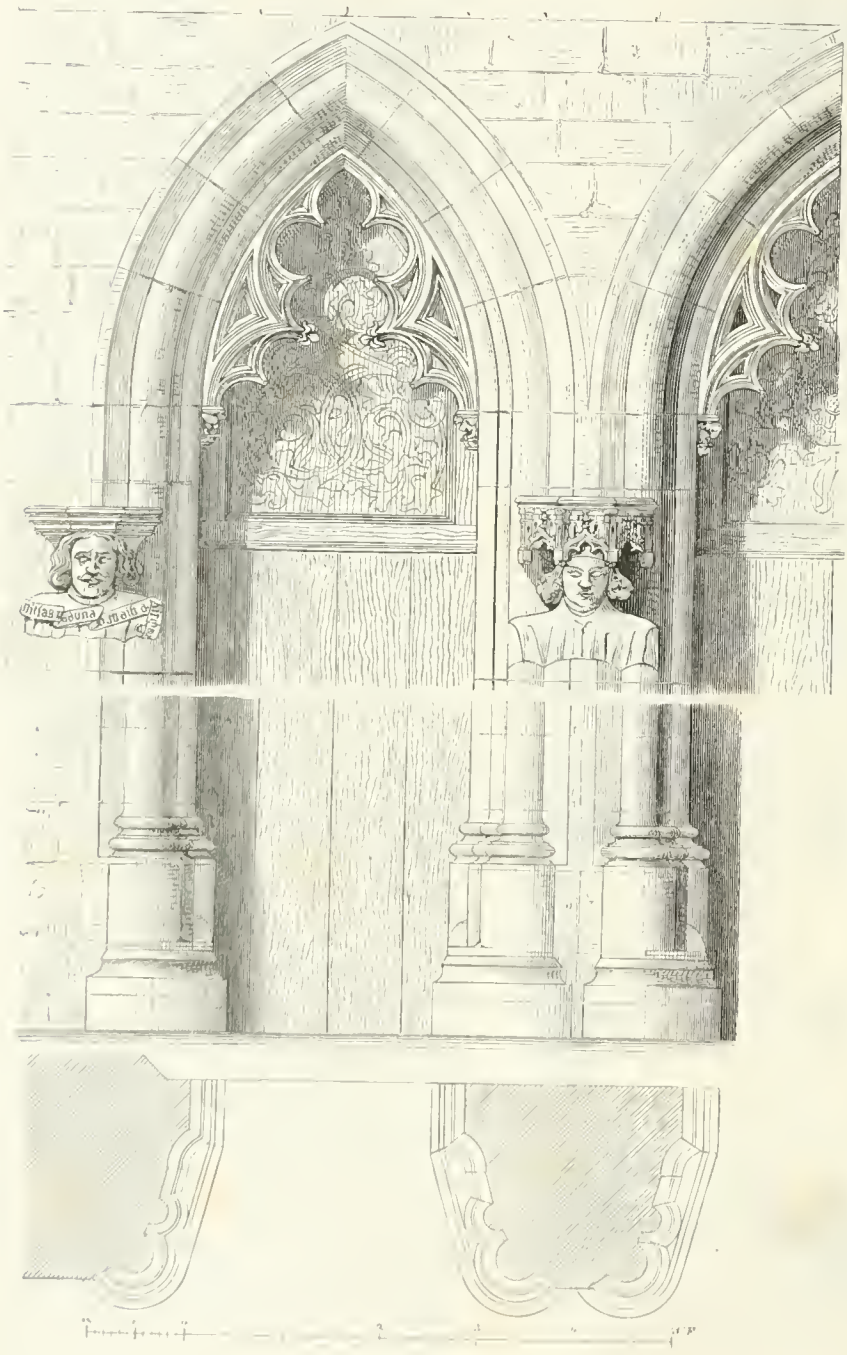


(Fig. 1.)

innere Länge vom Portal bis zum Triumphbogen 64 Fuss 6 Zoll misst, schliesst sich, vermittelt durch eine schräge Wand das Presbyterium an, dessen Länge vom *arcus triumphalis* bis zum oktogonalen Abschlusse 32½ Fuss und dessen innere Breite 22 Fuss misst. — Das Schiff wird durch drei Mittel und einen Wandpfeiler in vier Travée's abgetheilt; die Base dieser Mittelpfeiler mit den drei Abtheilungen, deren unterste ein Quadrat bildet, geht in den höheren Abtheilungen und mit ihr der Pfeiler in ein Achteck über, wo an den vier Ecken cylindrische Stäbe emporwachsen, die an der Stelle, wo die Gewölbsgurten anzulaufen beginnen, in die Kreisform übergehen, und welcher Übergang durch ein kräftig profilirtes, das Capitäl andeutendes Gesims vermittelt wird. Aus einem solchergestalt in einen Cylinder übergegangenen Pfeiler wachsen die acht zierlich profilirten Gewölbsgurten hervor, die das schöne sternförmige Gewölbe bilden. An der Westseite ist der Thurm in das Schiff eingebaut; an dieser Westseite befindet sich auch das Hauptportal. Der Sängerchor, ein später moderner, das Ganze verunstaltender Einbau, der im Grundrisse weggeblieben ist, nimmt den Raum des ersten Travée's ganz ein und ragt noch etwas über den Thurm und Mittelpfeiler hervor.

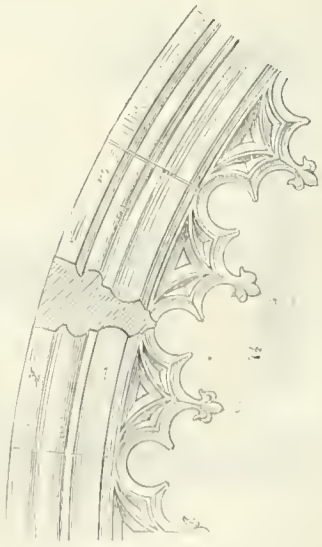
An der Südseite führt ein anderes Portal *(p)* in ein Baptisterium, einem aus dem XVII. Jahrhundert herrührenden Bau, der im Grundrisse gleichfalls wegfiel. Bemerkenswerth ist als wundervolle Schlosserarbeit der Renaissanceperiode das Gitter desselben. — An den Wand- und Mittelpfeilern, welch' erstere um 2 Fuss 7½ Zoll aus der Schiffwand nach innen vorspringen, sind verschiedenartig geformte Baldachine angebracht, und als Figurenträger an den Mittelpfeilern Consolen, an den Wandpfeilern aber Anten mit einem Capitäl, dessen Ornament am häufigsten aus der Thierwelt entnommen ist und abenteuerlich phantastische Gestalten zeigt. Der Meister der Kirche hat überhaupt den Thierweltformen, die er in den wildesten und possierlichsten Bildungen geschaffen, den Vorzug vor den Pflanzenweltformen gegeben. Die Schlusssteine der Gewölbe sind kreisrund und mit Wappen bemalt, sowie sich auch noch auf den Gewölbskappen und Schildern mittelalterliche Malereien erhalten haben, meist Pflanzenornamente aus fertiger Hand mit wirkungsvollen Tönen und markigen Strichen hervorgegangen;

auf einer Gewölbskappe weist eine Hand auf die Jahreszahl 1494. Die Höhe der Kirche vom Fussboden bis zum Schlusssteine misst 37 Fuss. Den Übergang aus dem zweischiffigen Kirchenraum in das sich verengende Presbyterium vermittelt eine schräge Wand, und an der Stelle, wo die einspringenden Pfeiler des Schiffes und des Priesterchores zusammenstossen, erhebt sich der beinahe zur gleichen Höhe der Gewölbsschlusssteine steigende, von Consolen getragene gothische Triumphbogen. Er selbst mit seinem schwungvollen Profile ragt über dem Pfeiler beträchtlich hervor, und dieses Überragen findet seine Unterstützung an Consolen, welche mit rollentragenden Engeln und den Wappen der Landesherzoge von Österreich und Steier als der obersten Schirmvogte dieser Kirche geschmückt sind.



(Fig. 2.)

Das Presbyterium mit seinen drei Travées und dem oktogonalen Abschlusse ist analog wie der Mittelschiffraum behandelt. Ein netzartiges Gewölbe ist über diesen Raum gespannt; die Gurten, die in gleicher Weise, wie im Schiffe aus einem Cylinder herauswachsen, sind hier derber profilirt, die Schlusssteine kreisrund bemalt, wie auch die Schilder und Kappen des Gewölbes; allem diese Malereien tragen die Jahreszahl 1463. In mannigfacher Beziehung interessant ist die Abbildung eines mittelalterlichen Schmiedes auf einem Gewölbsschilde: der Mann mit seiner ihn vortheilhaft kleidsamen Tracht und dem Lederschurz, hält in seiner Linken ein Schwert, in der Rechten den Hammer und ein Hufeisen und zur Seite hängt ihm eine Sense. Die Theilung der Arbeit scheint damals noch keine nationalökonomische Frage gewesen zu sein.



(Fig. 3.)

An den Wandpfeilern des Chores kommen wieder Baldachine in den verschiedensten Formen vor, aber statt Consolen als Figurenträger dient ein Capitäl eines antenartig behandelten Gliedes.

Zwischen je zwei Wandpfeilern am oktogonalen Chorschlusse stehen noch zur Stunde die mittelalterlichen

Chorstühle, die als Schnitzwerk mit phantastischen Figuren bemerkenswerth sind.

An die nördliche Seite des Schiffes wurde in gleicher Zeit ein niedrigeres Nebenschiff angebaut, das in zwei Etagen abgetheilt ist. In der unteren Etage befindet sich das Beinhaus *(b)*, vor dem seiner Zeit (nach einem rohen Gemälde aus dem XVI. Jahunderte zu schliessen) ein ewiges Licht gestanden war; daran schliesst sich das zum Orgelchor und den Oratorien führende Stiegenhaus, und endlich die Vorhalle *(c)*. — Diese Vorhalle ist der in künstlerischer Beziehung interessanteste Theil des ganzen Bauwerkes, und der Meister des Baues, dessen Portrat, Name und Jahreszahl

uirtus · u · adunu · d · maist · d · chirchin · 1885

sich auf der linken Seite des in den Kirchenraum führenden Doppelportales (siehe Fig. 2) erhalten hat, scheint mit besonderer Vorliebe diesen Theil des Bauwerkes geschmückt zu haben. Ein reiches, sternförmiges Gewölbe mit sich mannigfaltig kreuzenden, reich profilirten und mit einem Kamme geschmückten Rippen (siehe (Fig. 3), die weiter im Mittelpunkte auf einem üppig herabhängenden, zart gebildeten Schlusssteinbaldachin zusammenlaufen, bildet die Decke desselben. An den Ost- und Westwänden sind je zwei Figurennischen

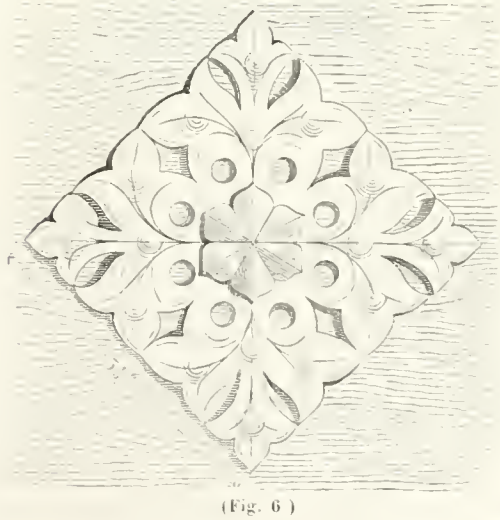
(Fig. 4.)

angebracht, worüber abermals Baldachine und worunter Consolen vorstehen; die vier Eckconsolen, auf welche je vier Gewölbgurten auslaufen, sind abermals, wie aus der beiliegenden Zeichnung (Fig. 4) ersichtlich, als Baldachine behandelt, worunter der Kopf eines rollentragenden Engels sitzt, und selbst die Mittelfigur am Portal (siehe das Portal) trägt über ihrem Haupte einen Baldachin. Das Doppelportal schmückt im Bogenfelde ein reich gegliedertes Masswerk, und das zur Sacristeicapelle führende Portal wird von einer mit phantastisch wilden Thierornamenten gefüllten Hohlkehle eingerahmt.

Über der Vorhalle und dem Stiegenhause sind die Oratorien als höhere Etage aufgebaut, die mit demselben künstlerischen Mitteln ausgestattet wurden, wie dies aus der Abbildung der Oratoriumsbrüstung ersichtlich ist (Fig. 5).

(Fig. 5.)

Über dem Beinhause aber befindet sich ein Baum, der ehedem zum Aufbewahren der Kirchenschätze gedient



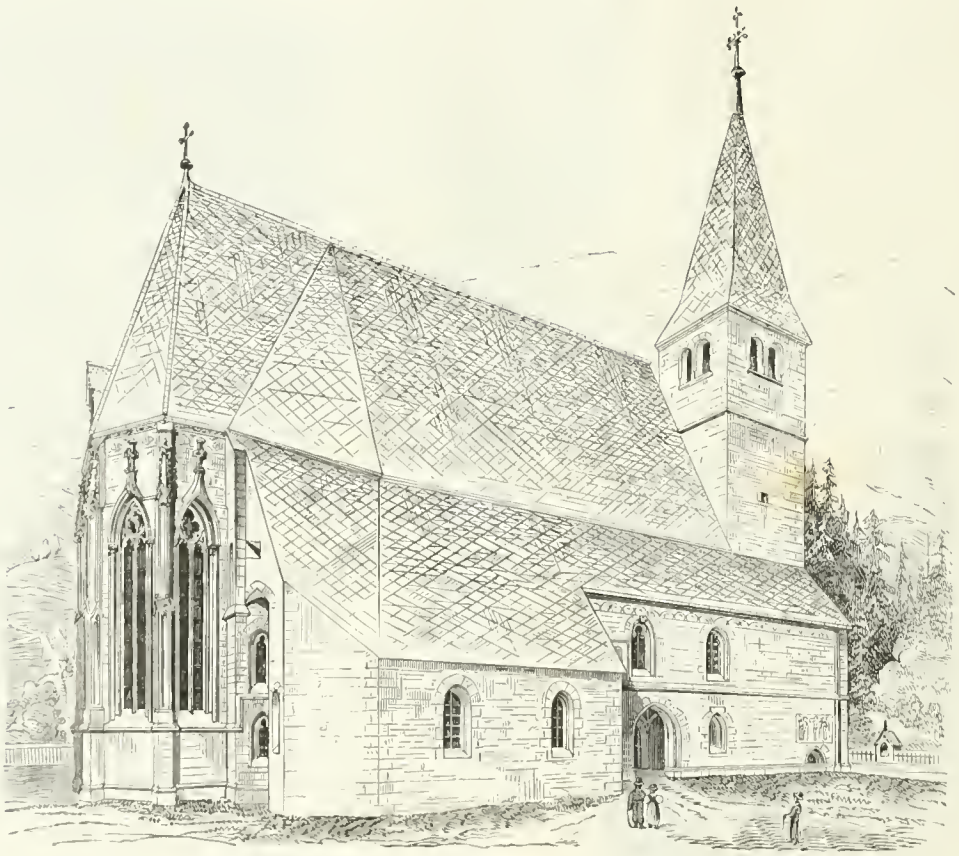
(Fig. 6.)

haben musste, und der durch eine gewaltige Eisenthür abgesperrt wird, an der sich hübsch geformte Beschläge und Knöpfe (Fig. 6) erhalten haben.

Aus dem Presbyterium führt ein Portal in den Mittelraum *(m)*, von wo aus eine Thüre in die Saeristeicapelle und eine andere in den Treppenthurm *(t_1)* (siehe den Grundriss) mündet, durch den man in der höheren Etage abermals in ein reich behandeltes Oratorium gelangt. Dieser Treppenthurm, der heut zu Tage theilweise unter dem Dache des Schiffes und theilweise der Saeristeicapelle (siehe die Ansicht) seinen Abschluss findet, musste, aus der Anlage der Stufen zu schliessen, die in den Dachbodenraum hinaufragen, ehedem höher gewesen oder wenigstens angetragen worden sein.

Ornamente verwendet wurden, erhebt sich die Dachschräge; unter dem Dachgesimse wurde aber durch eine Bemalung eine Gallerie angedeutet.

Das westliche Portal hat zu beiden Seiten zwei aus der Schiffwand vorspringende basirte Säulen, über deren nicht ornamentirten Capitälen zwei gewaltige, nunmehr kaum erkennbare Thiergestalten standen. In der Abschrägung desselben findet man eine stark vertiefte Hohlkehle, in der eine Säule mit einem Capitäl als Figurenpostament steht, und worüber sich ein Baldachin erhebt, der zugleich dem darüber emporsteigendem Rundstabe des Masswerkes



(Fig. 7.)

Die Aussenseite der Kirche bildet eben so mannigfaltige Eigenthümlichkeiten (Fig. 7). An der Westfaçade (siehe den Grundriss) tritt der die Kirche in zwei Schiffe theilende Mittelpfeiler mächtig vor, geht vom profilirten Soekel in zwei Abtheilungen mit quadratischem Grundrisse bis über den Bogen der Fenster des Sängerchores in die Höhe, von da als abgeschrägte, übereckgestellte Fiale über das Dachgesims, dessen Höhe vom Soekel bis dahin 43 Fuss 6 Zoll misst und endigt als spitze Pyramide. Leider ist die Fiale schon zerstört. — Ein Giebel war nicht angebracht, sondern über dem horizontalen Dachgesimse, in dessen tiefer Hohlkehle abermals wild-phantastische Thiergestalten als

als Console dient; über dem horizontalem Sturze des Portales ist eine Gallerie mit einem aus einer starken Vertiefung markig vorspringenden Masswerke eingesetzt und wird von der sich daranschliessenden Fensterschräge gedeckt. Das Fenster des Sängerchores so wie alle übrigen zeigt eine reiche Einrahmung sowohl nach aussen als nach innen und endiget ohne Krabbenverzierung mit der Kreuzblume und dem Knopfe.

Compact und gedrungen (denn der Meister der Kirche hat den rauhen klimatischen Verhältnissen und den mit Stürmen begleiteten atmosphärischen Niederschlägen Rechnung getragen) — dabei doch nicht schwerfällig, erheben

sich die Pfeiler von dem Sockel in drei Abtheilungen bis zum Dachgesims, wovon die oberste als übereckgestellte, gegliederte und mit Wasserspeiern versehene Halbfiale und Halbpyramide gestaltet, selbst wieder unter die schützende Abschrägung des Dachgesimses und des zurückspringenden Pfeilers gestellt worden ist, wie dies aus der Ansicht ersichtlich ist.

An der Nordfaçade bemerkt man noch über dem niedrigen Eingange in's Beinhaus ein altes Gemälde, das in ein Hauptfeld mit zwei Nebenbildern getheilt ist; das Hauptfeld stellt die Kreuzigung Christi mit den trauernden Gestalten der Gottesmutter und des heil. Johannes dar, die linke Abtheilung den Heiland im Garten vom Engel gestärkt, die rechte Abtheilung aber ist schon unkenntlich geworden.

Das Ganze ist von einem gothischen Mass- und Pflanzenornament eingerahmt und abgetheilt und die Malerei in den ungebrochenen Farben mit kräftigen und klaren Strichen ausgeführt.

Von mittelalterlichen Sculpturen sind noch einige erhalten; so stehen noch auf einem Seitenaltare, wiewohl der Altar selbst schon aus einer Spätrenaissance herrührt, zwei weibliche Heiligenstatuen, die durch die Gesichtsformen, durch das wallende Goldhaar des Hauptes, durch die kräftig wirkende Bemalung mit weiss, purpur, ultramarin und Gold, durch stark markirten und einfach edlen Faltenwurf andeuten, dass sie aus künstlerischer Hand hervorgegangen sind.

Die Schnitzereien an den Chorstühlen und Portalen beweisen, welch' einfacher Mittel sich die Alten zu bedienen wussten, in unbelebte kahle Flächen organisches Leben und Bewegung hineinzulegen.

Leider hat der Zahn der Zeit auch an diesem Bauwerke sehr merklich genagt, und was der Zerstörungswuth der Türken entging, die im XVI. Jahrhunderte diese Kirche brandschatzten und verwüsteten, hat der Geschmack der wandelbaren Zeit gethan; und da keine Sorgfalt angewendet wird, schadhafte und blossgelegte Stellen auszubessern, so resultiren für dieses in seiner Art eigenthümliche Bauwerk, das in seiner Ausschmückung einen wahren Schatz mittelalterlichen Formensinnes und Ornamentik birgt, sehr bedenkliche Folgen.

Notizen.

*Das österreichische Museum für Kunst und Industrie hat eine sehr werthvolle Erwerbung gemacht, indem es die von dem Leipziger Kunsthändler Druguli n geordnete Sammlung von Ornamentstichen in einer Anzahl von 5000 Blättern erworben hat. Sie gestattet einen vollständigen Einblick in die ornamentalen Formen, welche bei den Gewerben des XV., XVI. u. XVII. Jahrhunderts in Anwendung kamen. Von besonderem Interesse sind die Goldschmiedeverzierungen des XVI. und Anfang des XVII. Jahrhunderts, da sie, häufig von den Erfindern selbst gestochen, den grossen Reichthum von Ideen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes erkennen lassen. Diese Sammlung wird den Grundstock einer Abtheilung des österreichischen Museums bilden, und in ihrer gegenwärtigen Form Künstlern und Kunsthandwerkern, Gold- und Metallarbeitern, Graveurs, Schriftmalern, Ornamentzeichnern vom grössten Nutzen sein.

*Durch den traurigen Zustand der Bilder der Münchner Pinakothek, von denen durch eine Commission erhoben wurde, dass eine grosse Anzahl derselben an dem sogenannten Schimmel litt, wurde der bekannte Chemiker Professor Pettenkofer veranlasst, eine chemische Analyse des Übels vorzunehmen. Er überzeugte sich, dass bei dem Schimmel von einer Pilzbildung keine Rede sei, dass eben so wenig eine chemische Veränderung, eine Zersetzung mit dem Firniss vorgehe, wie man bisher geglaubt, sondern dass diese lediglich eine physicalische, eine Molecular-Veränderung, d. h. eine Zerstörung der Oberfläche desselben sei. Ein Versuch diesen Zustand des angeblichen Schimmels künstlich zu erzeugen, brachte ihn auf das Verfahren, die zerstörte Oberfläche auf physicalischem, nicht chemischem Wege wieder herzustellen und so eine schnelle Rückbildung des Übels zu bewirken, das seine Quelle in den Einwirkungen der Atmosphäre hat. Es wurde nun mit einer grossen Anzahl von Bildern Experimente gemacht, die vollständig gelangen, so dass diese Entdeckung sehr folgenreich zu werden verspricht. „Obwohl mir selbst" bemerkt Herr Pecht in der jüngsten Nummer der „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" hierüber „die Wahrscheinlichkeit sehr bedeutend scheint, dass das Verfahren sich für eine nicht geringe Anzahl von Fällen als höchst vortheilhaft bewähren werde, kann man die Leichtigkeit, mit der angeblich auf speciellen Befehl des Unterrichtsministers sofort eine ganze Anzahl von Perlen der Gallerie — wir nennen hier nur zwei Bilder von Claude Lorrain, den besten Terbourg, den wundervollen van der Velde, mehrere Wouvermanns u. s. w. — zur Erprobung des Verfahrens dem Professor Pettenkofer sofort überlassen wurden, in keiner Weise billigen, muss vielmehr dagegen protestiren".

*Dem uns vorliegenden Kataloge der im Juli eröffneten Ausstellung von kirchlichen Kunst- und Gewerbserzeugnissen auf dem Bade Hohenstein in Sachsen entnehmen wir, dass die Ausstellung aus 579 Nummern bestand. Man beschränkte sich jedoch nicht blos auf Originalgegenstände der mittelalterlichen und modernen Kunst, sondern es wurden auch darin einschlägige Kupferwerke und Monographien, so wie einzelne Photographien und Kupferstiche in grosser Zahl ausgestellt. Die eigentliche archäologische Abtheilung der Ausstellung betrug nur 162 Nummern.

*Im Wetzlar hat sich ein Dombauverein gebildet, um die Mittel zur Restauration des dortigen Domes, der in seinen schönsten Theilen aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts herrührt, aufzubringen. Die Kosten sind auf 40.000 Thlr. veranschlagt.

*Der in Prag verstorbene J. Kanker-Koch hat dem böhmischen Museum seine werthvolle Kupferstichsammlung, die etwa 10.000 Blätter umfasst, testamentarisch vermacht.

Literarische Besprechungen.

Bock Franz Dr., Der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa im karolingischen Münster zu Aachen und die formverwandten Lichterkronen zu Hildesheim und Comburg. Aachen 1863, 56 S., mit 20 Holzschnitten und 16 Kupferabdrücken 4.

Nebst den kostbaren Reliquienbehältern und Kleinodien, welche der Münster zu Aachen von den Zeiten Karl's des Grossen angefangen bis auf die Zeit Karl's V. besitzt, ist im Oktogon der Kirche auch ein Kronleuchter, der, zu den bedeutendsten Werken der Kleinkünste gehörend, seit langer Zeit das grösste Interesse der Kunstforscher in Anspruch nahm. Aus der auf den Kranzstücken ringsum angebrachten Inschrift ist zu ersehen, dass Kaiser Friedrich I. den Leuchter ausführen liess, und aus dem Nekrologium der Kirche geht hervor, dass ein Meister Wibert, der Bruder eines Aachner Stiftsherrn, denselben angefertigt hat. Dem Grundrisse nach mittelst Verschiebung zweier regelmässiger Quadrate ein Achteck bildend, dessen Seiten durch Kreissegmente abgerundet sind, stellt der Kronleuchter im Durchmesser eine Art achtblättriger Rose dar. Sechzehn Thürmchen erheben sich aus diesem gegliederten Rund, acht grössere und eben so viele kleinere, jene die Ecken der beiden Vierecke bildend, und zur Hälfte von quadratischer Grundform, zur anderen Hälfte im Vierpass, diese in den Einschnitten der Kreissegmente stehend, mit rundem Untersatz. Zwischen den Thürmchen sind die reichverzierten Kranzstücke, an denen heute die mittlere Füllung fehlt; über der oberen Leiste derselben die Lichthalter, je drei für jedes Kranzstück, so dass im Ganzen 48 Lichter aufgestellt werden. Das Ganze, sowohl die verschiedenartig gestalteten Thürmchen als auch der Kranz sind aus vergoldetem Messing, reich an den mannigfaltigsten Ornamenten, ehedem viel reicher noch, bevor die gedachte silberne Füllung und die gleichfalls silbernen Heiligenstatuetten, welche, 48 an der Zahl, in den nun leeren Blenden der Thürmchen standen, spurlos verschwunden. Bietet nun dieses Werk, von dem erwiesen ist, dass es in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts entstand, an sich schon ein ausserordentliches Interesse für die Geschichte der mittelalterlichen Metallkunst, da es nächst den Kronleuchtern zu Hildesheim und Comburg durch seinen Formenreichthum ein Beispiel der ausgezeichneten Technik seiner Epoche ist, so erhält dasselbe noch eine ganz specielle Bedeutung für das Studium der Geschichte des Kupferstiches. Die Unterlage der Sockel der erwähnten sechzehn thurmartigen Aufsätze wird nämlich durch gravirte Kupferplatten gebildet, mit einer Doppelreihe von Darstellungen von der Verkündigung bis zur Glorie des Herrn und die Seligkeiten nach den Worten der Bergpredigt. Wir sehen hier die Anfänge der Technik des Kupferstiches vor uns und zwar so ausgebildet, dass man auf bereits bestandene Übung schliessen kann, und es fehlte nur an den Gedanken, von den Platten Abdrücke zu machen, um den Beginn des Kupferstiches selbst anstatt in das XV., in das XII. Jahrhundert setzen zu können. Und in der That sind auch dem vorstehenden Werke Abdrucke der Platten beigegeben, so dass die Zeichnung der Figuren und Ornamente in ihrer Unmittelbarkeit studirt werden können.

Dem kenntnissreichen und auf dem Gebiete der Paramentik wie der Metallkunst gleich erfahrenen Herausgeber dieser Monographie werden gewiss alle Freunde der mittelalterlichen Kunst durch diese neue vorzügliche Leistung zum grossen Danke verpflichtet sein; er hat damit im wahrsten Sinne des Wortes durch dieses Werk die deutsche Kunstliteratur bereichert, und auch durch die Behandlung einer Reihe archäologischer Fragen den Text recht lehrreich und anregend gestaltet.

Jobst Karl und Franz, Leimer Joseph. Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke aus Österreich. Wien, 1862 und 1863. 7 Lieferungen. Im Selbstverlag der Herausgeber. Wien, Gumpendorf 10.

Die Aufgabe der kunstarchäologischen Forschung wird jedenfalls einseitig gelöst, wenn sich mit ihr nur gelehrte Kreise oder Kunstliebhaber und Sammler beschäftigen. Das Bestreben der Wissenschaft muss auch dahin gerichtet bleiben, die geistigen Resultate ihrer Bemühungen zu einem Gemeingute aller Gebildeten zu machen, Einfluss auf die Thätigkeit des praktischen Lebens zu gewinnen, und sich dadurch eine gewichtige Stellung im Leben selbst zu erringen. Auf directem Wege ist dies allerdings nicht immer möglich, da die Zielpunkte der Wissenschaft andere sind als jene der alltäglichen Praxis, sondern es geschieht dies häufig am erfolgreichsten im Wege der Vermittlung, d. h. durch Organe, die einerseits das volle Verständniss für die Bestrebungen der Wissenschaft besitzen, und andererseits die praktischen Bedürfnisse genau kennen. Zu diesen Bemerkungen fordert uns das vorstehende Unternehmen auf, welches, vor zwei Jahren in's Leben getreten, durch seine bisherigen Leistungen die grösste Beachtung verdient. Die Herausgeber der Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke aus Österreich haben sich, wie sie in dem Vorworte bemerken, ein doppeltes Ziel gesetzt. Sie wollen den Künstlern und Kunstfreunden, denen es in vielen Fällen nicht möglich sein dürfte, die weit zerstreuten theilweise sehr wenig oder nur in sehr engen Kreisen, theilweise auch gar nicht gekannten mittelalterlichen Kunstüberreste aus eigener Anschauung kennen zu lernen, im Bilde vorführen, andererseits aber dem Kunsthandwerke, das jetzt mit Vorliebe sich wieder mittelalterlichen Formen zuwendet, eine Reihe von Mustern dieser Art an die Hand geben und zwar in einem Massstabe, der auch die kleinsten Details der Ausführung noch erkennen lässt. Als Gegenstände der Abbildung bezeichnen sie Altäre, Kanzeln, Sacramenthäuschen, Monstranzen, Rauchgefässe, vorzüglich aber Holzschnitzwerke, denen die Herausgeber die grösste Aufmerksamkeit zuzuwenden gedenken. Das Unternehmen ist mithin solch' ein vermittelndes, wie wir es oben in's Auge gefasst haben, und nach den vorliegenden Lieferungen auch mit solchem Geschicke geleitet, dass es den angestrebten Zweck vollkommen erreichen dürfte.

Von den vorliegenden Lieferungen enthält die erste und zweite auf 7 Blättern eine Abbildung des Hallstätter Altars, dem auch die „Mittheilungen" eine Abbildung und Beschreibung gewidmet haben, und das 8. Blatt enthält eine Gesammtansicht des Altars aus der Kirche zu Waldburg im Muhlviertel Oberösterreichs, und die folgenden Lieferungen bringen Abbildungen der Altäre zu Pesenbach, Maria Laach, Waldburg und St. Wolfgang, dann eines Sacramenthäuschens zu Grampern und der Kanzel zu Maria Laach. Durch das Gross-Folio-Format des Werkes ist die Gelegenheit gegeben, die Gesammtansichten deutlich und die Details so gross zu geben, dass sie ein genaues Studium derselben ermöglichen. Aber auch die Ausführung der Lithographien ist vortrefflich und zeigt das feinste Verständniss der Formen. K. W.

Aus der k. k Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zu richten.

Unter Mitwirkung des Prof. Rud. v. Eitelberger und des Dr. Gustav Heider

redigirt von Karl Weiss.

N^o^ 10. **VIII. Jahrgang.** **October 1863.**

Das Augsburger Skizzenbuch des jüngeren Hans Holbein.

Von Alfred Woltmann.

Das Kupferstichcabinet des Berliner Museums bewahrt drei Mappen mit Handzeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren, welche ehemals aus dem Besitze der bekannten Familie Imhof in die Sammlung des Herrn von Nagler übergegangen waren. Theils sind es flüchtige Bleistiftskizzen, theils meisterhafte, mit grosser Sorgfalt ausgeführte Silberstiftzeichnungen. Manche sind von späterer Hand übergangen und auch sonst von den Unbilden der Zeit nicht unberührt geblieben, die Mehrzahl jedoch ist wohl erhalten. Einige darunter sind die ersten Zeugnisse, welche wir von der Thätigkeit des Künstlers haben, und die ganze Sammlung ist um so mehr von Bedeutung, als wir aus Holbein's Augsburg'scher Jugendzeit nur eine geringe Anzahl von Arbeiten besitzen, vier Altarflügel vom Jahre 1512 in der Augsburger Gemäldegallerie und die Tafel des heiligen Sebastian vom Jahre 1515 ebendaselbst, deren Flügelbilder, die Heiligen Barbara und Elisabeth, sich in der Münchener Pinakothek befinden. Lauter augsburgische Persönlichkeiten, Patricier, Klosterherren, Bürger und Handwerker der berühmten Reichsstadt, der Kaiser mit seinem Hofe, die eigene Familie des Malers führen diese Blätter uns vor. Schon hier zeigt Holbein auf das Deutlichste, dass er zum ersten Portraitmaler seiner Zeit berufen war. Eine kleinere Anzahl von Holbein'schen Handzeichnungen aus derselben Zeit befindet sich in Kopenhagen, wo dieselben von Rumohr entdeckt worden sind. Neuerdings hat man mit der photographischen Publication der letzteren begonnen. Grösstentheils stellen sie dieselben Personen dar, wie die Berliner Exemplare, stehen diesen jedoch an Werth meistens nach, ja scheinen oft nur Copien zu sein.

Eines von den Berliner Blättern hat uns zu einer ausführlichen Besprechung in der Julinummer der „Recensionen für bildende Kunst“ Gelegenheit gegeben. Es enthält zwei männliche Köpfe, der eine ist das eigene des jungen Hans Holbein, der andere galt in Berlin bis jetzt für das seines Vaters, stellt aber nicht diesen, sondern dessen ältesten Sohn Ambrosius dar. Wenngleich die beiden ersten Buchstaben stark verwischt sind, lässt sich dennoch ganz deutlich das Wort „ambrosy“ erkennen, welches darüber steht. Von der Altersangabe ist nur die zweite Ziffer „5“ leserlich. Über dem andern Kopfe steht „Hanns“ und die Zahl „14“, zwischen den beiden Bildnissen der Name „Holbein“. Die Jahreszahl am oberen Rande des Blattes, bisher irrig 1511 gelesen, lautet „1509“. Die dritte Ziffer ist eine rautenförmige Null, von welcher auf den ersten Blick nur ein schiefer, nach links geneigter Strich zu erkennen war, der wohl oder übel für 1 gehalten wurde; auch die vierte Ziffer hatte man für 1 genommen; man sah nur einen senkrechten Strich, und bemerkte den Schweif nicht, der sich unter ihm hin und rechts neben ihm hinaufzieht. Dass aber Holbein hier im Jahre 1509 sein Alter auf 14 Jahre angibt, diente uns als ein Hauptbeweis, um festzustellen, dass er nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, 1498, sondern 1495 geboren ist. Die erste, verwischte Zahl bei der Altersangabe des Ambrosius, von der nur die zweite Ziffer 5 erkennbar ist, kann den allgemeinen chronologischen Verhältnissen nach, wohl nur zwei gewesen sein. In diesem Falle würde sich aber 1484 als Geburtsjahr des Ambrosius ergeben, ganz wie van Mecheln in seinem Katalog der Wiener Gallerie angibt, wo er für seine Behauptung freilich keine Belege beibringt. Für alles Speciellere müssen wir auf den erwähnten Aufsatz in den Recensionen verweisen.

Die Züge des vierzehnjährigen Hans sind nicht schön, aber voll und gesund, immer noch kindlich, aber edel

und bedeutend. Mit dem berühmten Brustbilde im Basler Museum, das ihn im kräftigsten Jünglingsalter mit rothem Hut darstellt, hat es entschiedene Ähnlichkeit. Auch das Gesicht des Ambrosius ist geistvoll und lebendig. — Noch ein Mitglied der berühmten Künstlerfamilie, den Oheim dieser beiden, erblicken wir auf einem zweiten Blatte. Dieses, mit der Inschrift *„Sigmund Holbein maler"* versehen, zeigt einen geistvollen, äusserst lebendigen Profilkopf, mit grossem Bart und langem Haar. Ein poetischer Hauch ist über das Künstlerangesicht ergossen, welches, leicht und meisterhaft in farbigen Stiften ausgeführt, zu den trefflichsten Zeichnungen der Sammlung gehört. Mit dem Porträt des Sigmund, welches Sandrart nach einer Zeichnung von Hans Holbein dem Jüngeren, die er selbst besessen, im Kupferstiche mittheilt, stimmt dieses so sehr überein, dass man vermuthen möchte, es sei dasselbe Exemplar, wenn nicht die Inschriften verschieden wären [1]).

Eine grössere Reihenfolge von Zeichnungen stellt Mönche des Klosters St. Ulrich vor. An der Spitze *„Conrat Merlin abt zv sannt vlrich"*, welcher diese Würde von 1496 bis zu seinem Tode, am 2. Februar 1510, bekleidete. Mörlin war in Augsburg von ehrsamen Eltern geboren, seine Familie stammte aus Ulm. Schon früher hatte er sich um das Kloster sehr verdient gemacht; im Jahre 1493 brachte er durch Predigen das Geld für ein kostbares Reliquiarium des heiligen Simpertus auf. Beim Tode des Abtes Johann von Giltlingen konnte die Wahl nur auf ihn fallen. Jetzt war er für das Wohl und den Glanz des Stiftes auf das Eifrigste besorgt, nahm sich des Kirchenbaues an, und legte den Grundstein zu den Thürmen, förderte wissenschaftliche Studien, so wie die Schreib- und Malerkunst, sendete Studirende nach Ingolstadt, der neu gegründeten Universität [2]). Seine Züge haben wenig Angenehmes. Er ist das Bild behäbiger geistlicher Vornehmheit. Interessanter ist sein Nachfolger, der häufig abgebildete Johannes Schrott, von welchem die Stadtchroniken und Klostergeschichten viel zu erzählen wissen. Er war der Sohn eines augsburgischen Bürgers und Bäckers, und wurde seines äusserlich guten Betragens wegen schon im 33. Jahre seines Alters in die oberste Würde des Stiftes eingesetzt. Bald indess zeigte sich, dass dies nur Verstellung gewesen, und er artete so sehr aus, dass sich schon im Jahre 1513 der Bischof gezwungen sah, ihm wegen seiner schlechten Verwaltung und seines verdächtigen Wandels die weltliche Administration abzunehmen, seine klösterliche Disciplin einzuschränken, und für seine Beaufsichtigung Sorge zu tragen. Diese Erniedrigung hielt Schrott nicht aus; er entfloh und begab sich zu seinem Gönner, dem Cardinal und Erzbischof von Salzburg, Matthäus Lang, welcher bekanntlich ebenfalls augsburgischer Abkunft war. Durch ihn gewann er den Papst Leo X., und kehrte unter dem Schutze dieser beiden in die Abtei zurück, welcher er zur grossen Unzufriedenheit des Convents noch lange vorstand. Seine Ausschweifungen nahmen immer zu, er versetzte alle Güter und Mobilien, borgte 20.000 Gulden aus und sah sich endlich gezwungen, das Kloster zum zweiten Male zu verlassen und seiner Würde zu entsagen; 1534 ist er im Auslande gestorben [1]). — Schrott's Bildnisse verrathen eine bedeutende Persönlichkeit. Streng in Haltung und Blick sieht er wie ein Klosterdespot aus, und als ein solcher hat er wohl auch dem Convent gegenübertreten müssen, der seine Herrschaft mit Unwillen ertrug. Das stark hervortretende Kinn deutet auf Willenskraft und Trotz; die breiten Züge werden immer verschwommener, zeigen immer mehr die Spuren seines ausschweifenden Lebens. Fünfmal ist er abgebildet; das erste Blatt zeigt einen Profilkopf mit der Aufschrift: *„Abbt v. S. Vlrich der Schrot"*. Die Inschrift des zweiten ist gleichlautend, die des dritten heisst: *„Abbt zv S. Vlrich zv augspurg"*. Ein vierter Mönchskopf mit einer Kappe sieht ihm sehr ähnlich und endlich ist er noch einmal mit einem anderen Klostergeistlichen zusammen auf einem Blatte dargestellt.

Häufig und mit besonderer Vorliebe hat der Künstler ein anderes Mitglied des Stiftes gezeichnet. Es heisst in der Inschrift: *„Her lienhart der gut schreiber zv Sant Ulrich mit name wagner"*. Noch auf einem andern Blatte ist der *„Her leonhard wagner"* zu erkennen, während hier der übrige Theil der Inschrift nicht zu entziffern ist. So viel sich wahrnehmen lässt, lautet sie:

„D vnd schreiber
Item msr s. kreuz".

Auch zwei Zeichnungen in Kopenhagen stellen ihn dar, deren eine sich als eine flüchtige, aber meisterhafte Skizze vor vielen der dortigen Blätter auszeichnet und die Inschrift trägt:

„Der hr. lienhart hat 113 sch
riften gemacht vnderschid"

Genaueres über ihn erfahren wir aus Wittwer's Catalogus Abbatum. Auch hier wird „Leonhardus Wagner alias Würstlin de Schwabmenchingen"

[1]) Deutsche Akademie, II. Theil, III. Buch, S. 249: „...das von den jungen Hans Holbein gezeichnete Contrafait seines Vaters und desselben Bruders, der auch ein guter Maler gewesen, (die ich *originaliter* beihanden habe, und in der Kupferplatte *EE* sammt des jungen Holbeins Hand 1512 datirt, den grossgünstigen Liebhaber mittheile) als bei den ersten diese Worte zu finden: Contrafät von Hans Holbein dem alten Mahler; bei dem andern aber: Sigmund Holbein, Mahler und Bruder des ältern".

[2]) Fr. Wilhelm Wittwer Catalogus Abbatum monasterii S. Udalrici et Afrae Augustensis (bis 1497) in Steichele's Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg, III. Bd., 1860. — Placidus Braun Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra. Augsburg 1817.

[1]) Placidius Braun a. a. O. — Welser's Chronik der Weltberühmten R. St. Augsburg, übersetzt durch Engelb. Werlichius, 1595.

als ein *„optimus et egregius scriptor diversarum scripturarum“* erwähnt. Bald ist es ein Graduale, bald ein Lectionarium, ein Psalterium, ein Bruderschaftsverzeichniss, das er zu schreiben hat, und ab und zu wird er durch den Abt desshalb vom Chor und sonstigen Obliegenheiten befreit. Die Welser'sche Chronik nennt ihn nur bei seinem zweiten Namen „Leonhardt Würstlein | welcher hundert vnderschiedliche lateinische Schrifften hübsch lesslich vnnd zierlich machen könne | vnnd jeder ein sonderlichen Namen geben“. Unter „Namen“ mögen die Initialen verstanden sein, denn obwohl bei Wittwer noch ausdrücklich ein anderer Mönch, „Konrad Wagner“ aus Ellingen, erwähnt wird, der jene Handschriften mit Bildern und Figuren illuminirte, fallen die zierlichen Anfangsbuchstaben doch noch in den Bereich des Kalligraphen. Auf sämmtlichen vier Bildnissen können wir nur mit höchstem Interesse die gutmüthigen und behäbigen aber zugleich geistvollen und sinnigen Züge des guten Schreibers von St. Ulrich betrachten. Wie sprechend ist das Auge, wie fein das Lächeln um den Mund und die leicht geröthete Nase, welche die farbige Zeichnung in Berlin zeigt, thut der Würde des geistlichen Herrn nicht übermässig Eintrag.

Da ist ferner „Herr Hanns Gresser“ mit einer Adlernase, ehrlich und derb. Ein zweites Blatt, ohne Inschrift, zeigt seinen Kopf neben dem des Abtes Schrott.— „Herr Hanns Groskellner“ zeigt sich seines Amtes würdig; man konnte den Klosterwein keinem Besseren untergeben, so wohlbeleibt und gut genährt sieht er aus. — *„Her Clement zv sant vlrich“* ist ein vorzüglicher Kopf mit ausholendem und doch so frommen Blick; das starke Kinn tritt weit zurück, die Mundwinkel sind bösartig herabgezogen. Placidus Braun erwähnt einen geschickten Chronographen Clemens Seuder, welcher damals im Kloster lebte. Wir lassen dahingestellt, ob er mit dem Dargestellten identisch ist. Das wahre Gegentheil von diesem ist *„her Heinrich Grün“*, voll hausbackener Beschränktheit und Einfalt, troeken, dürr, mit köstliehem Humor behandelt. Hier blickt er in die Höhe, ein zweites Bild zeigt ihn mit mehr gesenktem Haupte und herabgezogener Unterlippe; *„Herr Heinrich grün zv S. Vlrich“* ist es bezeichnet. Einen Bruder Heinrich nennt Wittwer als Kellermeister des Klosters. Auf seine Veranlassung liess im Jahre 1490 der Abt den Mönchen neue warme Bettdecken machen *(instigante et cooperante fratre Hainrico cellerario et monacho hujus ecclesiae)*. Wir können uns recht gut vorstellen, dass der gutmüthige Alte, den wir aus jenen beiden Zeichnungen kennen, es gewesen, der für seine Klostergenossen in so praktischer Weise Sorge getragen.

Bedeutend jüngeren Aussehens als die meisten ist „G. Wurtz“, hager, hohlwangig und denkend. Besonders interessirt uns ein anderer jüngerer Mann, wahrscheinlich Novize, denn er hat keine Tonsur, wenngleich kurzgeschorenes Haar *„Hans nar zv s. vlrich“*, ein Profilkopf mit fesselnden Zügen, die Oberlippe stolz emporgezogen, die Unterlippe schlaff herabhängend, im Ausdruck etwas Wildes, etwas wie niedergehaltene Leidenschaft. Grundlos mag dieser Jüngling nicht in das Kloster gegangen sein, und seine Züge verrathen, dass im Innern ein heftiger Kampf tobt. Diesen schliesst sich der *„Abbt zv dierhaupt“* an *„her patter wagner apt zv dierhaupten“*, wie ihm ein zweites Exemplar in Kopenhagen vollständig nennt. Er war ebenfalls Mönch im Kloster des heil. Ulrich und später Bibliothekar daselbst gewesen, bis ihm 1511 die Abtei Thierhaupten in Schwaben untergeben ward. Im Catalogus Abbatum ist von ihm die Rede, und zwar von seiner schriftstellerischen Thätigkeit. Im J. 1487 veranstaltet er eine Sammlung von Heiligen des Benedictinerordens, 1494 verfasst er ein Bruderschaftsverzeichniss. Beides schreibt sein Namensverwandter Leonhard Wagner ab. Sein Aussehen ist behäbig und verdrossen.

Es scheint, als ob unser junger Künstler, der so manche dieser frommen Väter trefflich abgebildet hat, im Kloster ein gern gesehener Gast war. Er selbst oder sein Vater mag für dasselbe beschäftigt gewesen sein. Pflegte man ja doch hier die Kunst und besass auch die Mittel, um dies thun zu können. Persönlichkeiten, wie Leonhard Wagner, der freisinnige Kalligraph, möge auf Holbein's Entwicklung nicht ohne Einfluss gewesen sein, und auch andere Klosterherren mögen für das frühreife Talent Interesse gehabt haben. Anregung hat hier sicherlich nicht gefehlt. Selbst bei dem Abte Johannes Schrott, so sehr er in Schlemmerei versank, dürfen wir wissenschaftlichen Sinn voraussetzen. Nicht grundlos kann er einen Cardinal Matthäus Lang, einen Papst Leo X. zu Gönnern gehabt haben. Und war er dabei weltlich gesinnt, so machte ihn dies um so eher geneigt, der humanistischen Richtung den Eintritt in das Kloster zu gewähren. So hat er ja, wie die Welser'sche Chronik meldet, seinen Conventbrüdern den Othmar Luscinius von Strassburg kommen lassen, *der „jhnen die freie Kunst | vnd sonderlich die Griechische Sprach lesen solte“*. Hier mag Holbein den ersten Grund zu einer vielseitigen Bildung gelegt haben, ohne welche er schwerlich die Gunst eines Erasmus von Rotterdam, eines Thomas Morus gewonnen hätte.

Ein fernerer Cyklus von Porträtzeichnungen umfasst augsburgische Patricier und vor allem die Familie Fugger[1]). Mehrmals begegnen wir dem berühmten Jakob Fugger, der Reiche zubenannt, welcher als Stifter der Fuggerei bekannt ist, und der eigentliche Begründer des höchsten Glanzes der Familie war, *„den Fuggerischen*

[1]) Unsere Nachrichten über die Familie sind der handschriftlichen *„Cronica Wie die Hern Fugger in die Stadt Augspurg eingetreten“* etc., in der

Namen und Stamm an Ehre Handlung vnnd Gütter treffentlich hochgebracht", wie die Chronik meldet. Ursprünglich zum Geistlichen bestimmt, und bereits Domherr, musste er seiner Pfründe entsagen, als nach dem Tode von vier älteren Brüdern seine Beihilfe für die ausgedehnten Geschäfte des Hauses wünschenswerth war. Er gab den alten Spezerei-, Wollen- und Seidenhandel auf, um der grosse Banquier der Souveraine zu werden. Das eine Bildniss, bezeichnet „*Jakob Fuckher*", fast ganz von vorn und im Hute, scheint in so manchem Zuge noch den ehemaligen Domherrn zu verrathen. In Kopenhagen ist eine schwächere Copie hiervon, auf welcher die Worte „*Jacob Fuger, gestorben 1526*" von späterer Hand hinzugefügt sind und den Tod des Dargestellten um ein Jahr zu spät angeben. Weit anziehender und lebendiger ist das zweite Bildniss in Berlin, im Profil mit einer Netzhaube, bezeichnet: „*Her Jacob Fuckher*"; in Auffassung und Behandlung ungleich geistvoller.

Von Jakob's Neffen, der, als dieser starb, das Haupt der Familie wurde, von „*Raymund Fuckher*" besitzen wir ein Bildniss im Profil, mit einer Mütze über der Netzhaube. Nicht allein grosser Handelsherr, auch Freund der Wissenschaft war er, und wurde vom Kaiser später in den Grafenstand erhoben. Seine Züge deuten auf den fein berechnenden Kaufmann wie auf den hochgebildeten Patricier, und machen es zugleich begreiflich, wesshalb ihn die Chronik als „eine schöne, lange, fast lustige Persehon", bezeichnet. Sein Bruder „*Anthoni Fuckher*", 1493 geboren, war noch ein sehr junger Mensch, als Holbein ihn zeichnete. In dem ziemlich gewöhnlichen, von langen Haaren eingefassten Gesichte, ahnen wir noch nicht den später so angesehenen Mann, der schon in früher Jugend wegen seines Fleisses der besondere Liebling seines Oheims Jakob war, und später bei Karl V. in so hoher Gunst stand, dass seine Fürbitte im schmalkaldischen Kriege (1547) die Begnadigung Augsburgs erwirkte. Weit mehr fesselt uns der Vetter der beiden Letzterwähnten, „*Ulrich Fuckher d. Jünger*", eine schlanke Erscheinung mit langem Halse und zartem flockigem Backenbart. Seine Augenbrauen sind schön gezeichnet, der Zug um den Mund ist vornehm, edel aber kalt. Einen feinen artlichen Herrn nennt die Chronik ihn. Den Künstlern muss er oft als Vorbild willkommen gewesen sein. Eine lebensgrosse Holzbüste aus dem Fuggerhause, jetzt in der Kunstkammer des Berliner Museums, und ein Bogenschütz auf Holbein's Gemälde vom Tode des heil. Sebastian in der Augsburger Gallerie tragen seine Züge. Er muss ein schönes Paar gebildet haben, mit seiner lieblichen Gemahlin „*Veronika Fussnerin, des Ehrneuesten vnd fürnemmen Herrn Jacob Gassners des Raths d. Statt Augspurg einig Tochter*", ein Kopf voll Anmuth und zarter Weiblichkeit, mit einem Häubchen bedeckt. „*Ulrich Fuckher des jüngeren Hausfr...*" lautet die Bezeichnung. Am 28. Mai 1516 hat die Hochzeit der beiden stattgefunden, und da das Blatt folglich erst aus diesem Jahre stammen kann, ist es eines der spätesten aus dem ganzen Cyklus. — Ein hübscher junger Mann, von anziehendem Ausdruck, wird uns als „*Martin d. Fuckher diener*" genannt, also ein Handlungscommis des Hauses, den die Fugger bei ihrem fürstlichen Wesen haben, wie die Chronik sagt: „*Ir gewerb nur durch diener aussgerich*" [1]).

Eine der wichtigsten Persönlichkeiten Augsburgs in jener Zeit ist der „*burgemaiste artzet jez des gantze Bund oberester hauptmann*". Er war der Schwiegervater Jakob Fugger's des Reichen, bekleidete zu wiederholtenmalen die höchste Würde der Stadt, und wurde im Jahre 1511 Hauptmann des schwäbischen Bundes. Er trägt einen grossen Bart und eine Pelzkappe, sein Profil ist bedeutend, sein Aussehen höchst energisch. Eine geringere Wiederholung ist in Kopenhagen bezeichnet.

„*Vlrich artzet burgemaste*
vnd habtma des bun . . ."

Ein ältlicher Mann in Pelz und Mütze „*Her Jörg Dorssi*", kommt unter andern auch in Burgkmair's augsburgischem Geschlechterbuch vor. Ein zweites Bild desselben trägt ausser der Inschrift: „*her Jerg dorsy*" noch die von späterer Hand herrührenden Worte: „*Her jerg her dorssi*". Eine Frau in mittleren Jahren mit regelmässigen Zügen ist die „Dorsinn", seine Gattin. Zwei Kinder werden durch eine neue Inschrift, möglicherweise Copie, einer älteren auf der Rückseite, als Thomasius Sohn und Tochter bezeichnet. Da ist ferner der jugendliche „*Hanns pfleger*" mit einer Habichtsnase, der trockene, ältliche „Hanns Nell", auf dessen Portrait leider alle Linien von späterer Hand grob nachgezeichnet sind. Als „*Burgspergs Niclas*" wird uns ein junger Mensch in einer Mütze mit gesenktem Kopfe und schläfrigem Ausdruck vorgestellt. Auf demselben Blatte die Studie zu einer Hand und auf der Rückseite die Skizze zu einem Bildnisse des „*Bruder Hans pertin*" . . ., ein ausdrucksvolles, scharfes Gesicht mit krausem Haar, langem Bart und sehr grosser, stark gebogener Nase. Noch eine zweite, ausgeführtere Zeichnung mit der Beischrift „*Bruder hanns perting*" zeigt denselben ausdrucksvollen Kopf.

---

königl. Bibliothek zu Berlin entnommen. Hiernach lässt sich folgender Stammbaum aufstellen:

Hans (der erste Fugger in Augsburg, 1370 eingewandert).

Andreas (1406 — 1456.) — Jakob (1412—1469), verm. mit Barbara Gassingerin).

Ulrich (1443—1510), verm. mit Veronika Bauringerin. — Andreas. Hans. Markus. Peter (früh verstorben.) — Georg (1453—1506) verm. mit Regina Jechofin. — Jakob (1459—1525) gen. d. Reiche, verm. mit Sybilla Artztin.

Ulrich der Jüngere (1482—1527), verm. mit Veronika Gassnerin.

Markus — Raimund (1489—1536). — Anton (1493—1560.)

[1]) Handschriftliche Chronik nach B. Zink auf der Berliner Bibliothek.

Zu den Bildnissen, welche uns am meisten fesseln, gehört das zweimal vorkommende eines jungen Mannes von frischem, offenem, geistvollem Aussehen. Die Inschrift nennt ihn *„Hans Schwartz stainmetz“*. Auf der Rückseite des einen Blattes ist der Sturz des Phäton gezeichnet. Nun hat Augsburg einen berühmten Bildschnitzer Hans Schwartz hervorgebracht, und dem Alter und Aussehen nach könnte unser Steinmetz wohl mit diesem identisch sein. Das Handwerk ist zwar ein anderes, aber doch ein sehr verwandtes. Wahrscheinlich war Schwartz mit Holbein im gleichen Alter; sein Geburtsjahr ist uns eben so unbekannt wie sein Todesjahr. Seine Vaterstadt hat er später verlassen und ist während der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts zu Nürnberg thätig gewesen. Neudörffer in seinen Nachrichten über Ludwig Krug nennt Schwartz als den, „der dann zu der Zeit in Holz für den besten Conterfaiter geachtet wurd“, und für uns liegt der Gedanke nahe, in ihm einen Jugendgefährten Holbein's zu sehen, der gegenseitige Kunstanregung mit ihm austauschte. Wie die gleichzeitigen Augsburger Maler, wie vor allem Holbein selbst, zeichnet sich Hans Schwartz durch freiere Naturauffassung und feineres Lebensgefühl den strengeren und schärferen Nürnbergern gegenüber aus.

Aber nicht blos mit hervorragenden Künstlern, auch mit ehrsamen Handwerkern seiner Vaterstadt macht uns Holbein vertraut. Wenig Bildnisse sind so trefflich und lebendig behandelt, wie das eines Schneiders Grün, dessen Kopf mit langem Haar und Bart aus Kappe und Schurzfell so treu, ehrsam und redlich herausblickt. Mehr fast als alle geschriebenen Documente legen solche Kunstwerke Zeugniss ab von ihrer Zeit; meisterhaft und naturtreu wie sie sind, führen sie uns die Charaktere so unmittelbar und ewig giltig vor, dass uns zu Muthe ist, als müssten wir diesen Erscheinungen heute oder morgen auf Schritt und Tritt begegnen. Die Rückseite des erwähnten Blattes enthält zierliche Renaissanceornamente, so wie zwei allegorische Figuren, eine männliche und eine weibliche, im römischen Costüm. Die Inschrift lautet: *„ralf (?) grün schneider“*. Der Vorname indess lässt hier eben so wenig sicher erkennen, wie in einer zweiten Schrift darunter, welche zuverlässiger als die erste, mit Tinte übergangen ist, und *„als grün“* zu heissen scheint.

Einige andere Bildnisse gehören dem Kreise des kaiserlichen Hofes an, der sich bekanntlich häufig in Augsburg aufhielt. An wenig Orten weilte ja Kaiser Max so gerne wie hier. Durch Besitz des Meutinger'schen Hauses war er Bürger der Stadt, durch Aufnahme in den Convent Mitglied des St. Ulrichsklosters. Hier hielt er Reichstage ab, nahm an den Festlichkeiten und Geschlechtertänzen Theil, schloss sich wie jeder geringere Mann demüthig den Processionen an. Hier gewährte er durch Konrad Peutinger's Vermittlung den Wissenschaften und Künsten Schutz, hier liess er seine prächtigen Rüstungen fertigen und seine metallenen Bildnisse giessen, seinen Weisskunig und Theurdank drucken und mit Holzschnitten zieren. So zeigt sich uns denn hier *„der gross kaiser maximilian“* zu Pferde, in langem Rock und einer Haube mit breitem Schirm, an der linken Seite das grosse Schwert. Was er in der Rechten hält, ob Scepter oder Reitgerte, ist nicht ersichtlich. So hat ihn Holbein bei irgend einer Gelegenheit von weitem gesehen, und in einer flüchtigen Skizze die ganze Erscheinung mehr als die Züge festgehalten. Aber nicht der jugendkühne königliche Ritter ist es mehr; die ganze Haltung des Reiters, den wir fast von vorne sehen, verkündet Maximilian den Greis, wie ihn in seinen letzten Lebensjahren Alt und Jung in seinem lieben Augsburg kannte.

Mehr persönlich vertraut ist der Künstler ohne Zweifel mit dem berühmten Hofnarren des Kaisers „Kunz von der Rosen“ gewesen, der als der wackere Gefährte seines königlichen Herrn wohl auch in der Reichsstadt eine bekannte und beliebte Persönlichkeit war. Sein derbjoviales, treues Gesicht mit dem grossen Barte begegnet uns wiederholt auf einer wirkungsvollen Zeichnung mit der Aufschrift *„Cuntz v. der Rosen“* ganz in derselben Haltung, wie es von Holbein auf der Kreuzigung Petri in der Augsburger Gallerie, einem Gemälde aus dem Jahre 1512, angebracht ist. Ein anderes Blatt *„Conrat vo d. rosse“* bezeichnet, gibt denselben Kopf in drei verschiedenen Stellungen, kräftig, mit weissen Lichtern erhöht.

Das fein und sorgfältig behandelte Bildniss eines ganz jungen Menschen ohne Bart mit langem Haar, den Orden des goldenen Vliesses um den Hals, ein Baret auf dem Haupte, auf der rechten Hand einen Jagdfalken, trägt die Aufschrift *„Herzog Karl vo burgundy“*. Offenbar ist es Maximilian's Enkel, der nachmalige Karl V., welcher diesen Titel im Jahre 1515 führte, wo er in den Niederlanden für mündig erklärt worden war und das erste Capitel des Ordens vom goldenen Vliesse abgehalten hatte, bis zum Jänner 1516, da er nach Ferdinand's Tode den Titel eines Königs von Spanien annahm. Karl, der 1500 geboren ist, hat hier auch ganz das Ansehen eines fünfzehnjährigen jungen Menschen; die Züge noch ziemlich unausgebildet und kindlich, erinnern trotzdem, besonders im stark hervortretenden Kinn und der habsburgischen Unterlippe, an spätere Bildnisse.

Nur frägt es sich, ob Holbein den jungen Fürsten nach dem Leben gezeichnet haben kann. Undenkbar wäre es zwar nicht, dass dieser im Jahre 1515, da er seine niederländischen Provinzen bereiste, auch besuchsweise zum Grossvater nach Deutschland gegangen, doch ist es uns nicht gelungen, hierüber irgend welche Nachricht und Bestätigung zu finden. Wäre es doch in diesem Falle schon höchst auffällig, dass keine der Chroniken, welche doch sonst über fürstliche Besuche nicht zu berichten versäumen, und im selben Jahre auch von Maximilian's Aufenthalt

in seinem „Losament“ zu Augsburg reden, Karl's mit einem Worte Erwähnung thun. Hat ihn aber Holbein nach einem Bilde von anderer Hand gezeichnet, so ist der Umstand schwer erklärlich, dass er auf der Rückseite die Hand mit dem Falken noch einmal im vergrösserten Massstabe abgebildet und die Worte: *„kaisers Falck“* darneben geschrieben. Dazu gab sich wohl nur Veranlassung und Gelegenheit, wenn der Maler ihn in eigener Person zu Augsburg, den Falken seines kaiserlichen Grossvaters auf der Faust, einherstolziren sehen und durch diesen Aufzug gefesselt werden konnte.

Zur Umgebung des Kaisers gehört vielleicht auch der junge Ritter in Baret und Halskette mit den sanften, ziemlich unbedeutenden Zügen, den die Inschrift *„Jerg Schenkh zum Schenkenstein“* nennt; ferner der hagere, verlebte, hämische Junker *„rupprecht ranner“*, in Federbaret und ritterlicher Kleidung, leider durch nachgezogene Umrisse sehr entstellt; — so wie jener Mann mit dem Backenbart und der Geheimrathsmiene, welcher die unteren Augenlieder so sehr in die Höhe zieht, und die Lippen so diplomatisch leise geöffnet hat. *„Her Heck Niclas beim kunig pgr“* . . . nennt ihn die Inschrift; durch ihr Abbrechen bleibt aber unersichtlich, welche Stelle Niclas Heck beim König bekleidet hat. Ein anderer vornehmer Mann ist *„Jörg konrad propst und kardinal zu Verary“*, noch jugendlich, das weiche Gesicht von zartem Flaum eingefasst, in ritterlicher Tracht, stolzen, weltlich genügsamen Aussehens, aber nicht uninteressant. *„Verary“* möchte man geneigt sein für Ferrara zu nehmen; indess kommt dieser Name nicht in der Reihe der ferraresischen Erzbischöfe vor, und während der Zeit, in welcher das Bild entstanden sein muss, war Hippolt von Este (1503—1520) Cardinal von Ferrara.

Weibliche Bildnisse sind nicht so häufig. Ulrich Fugger's junge Gattin und die Frau Dorssin haben wir bereits genannt. Eine kleinere Anzahl unbenannter Frauenköpfe schliesst sich an. Eine grosse Merkwürdigkeit aber ist das Bild einer nach Nonnenart verschleierten Person in mittleren Jahren, in der Aufschrift *„lomenilly dy nit ist“* geheissen. Anna, das Lomenitly genannt, trieb in den Jahren 1505 — 1510 ihr Wesen in Augsburg [1]), Früher schon zu wiederholtenmalen wegen Unzucht und Ehebruch aus der Stadt verwiesen, war sie reuig zurückgekehrt, und hatte sich *„also fromb und gaystlich gestölt“* und vorgegeben, nicht zu essen, zu trinken und zu verdauen, so dass sie allgemein für eine Heilige galt, und von den Bürgern in allerlei Dingen, besonders in Buhlschaften . um Rath gefragt wurde. Die ganze Stadt, den Rath, den Kaiser selbst hatte sie düpirt, bis sie Maximilian's Schwester, die Herzogin von Baiern, nach München kommen liess und streng bewachte. Da belauschte sie die Betrügerin, wie sie sich von ihrer Magd heimlich Speise und Wein zustecken liess, und entlarvte sie. Die Heilige wurde in Augsburg an den Pranger gestellt und ausgewiesen, später aber in Freiburg, wo sie sich verheirathete und dann ähnliche unsaubere Sachen anfing, ertränkt. Da sich in Holbein's Werken das ganze Leben seiner Vaterstadt in seinen grossen wie in seinen kleinen Zügen spiegelt, durfte auch diese Person nicht fehlen, die eine Zeit lang durch ihr geistliches Wesen Aufsehen erregte, und auch ihre wunderbare Eigenschaft, nicht zu essen, wurde neben dem Bildnisse vermerkt. Das Gesicht ist gewöhnlich, der breite Mund von auffallender Gemeinheit.

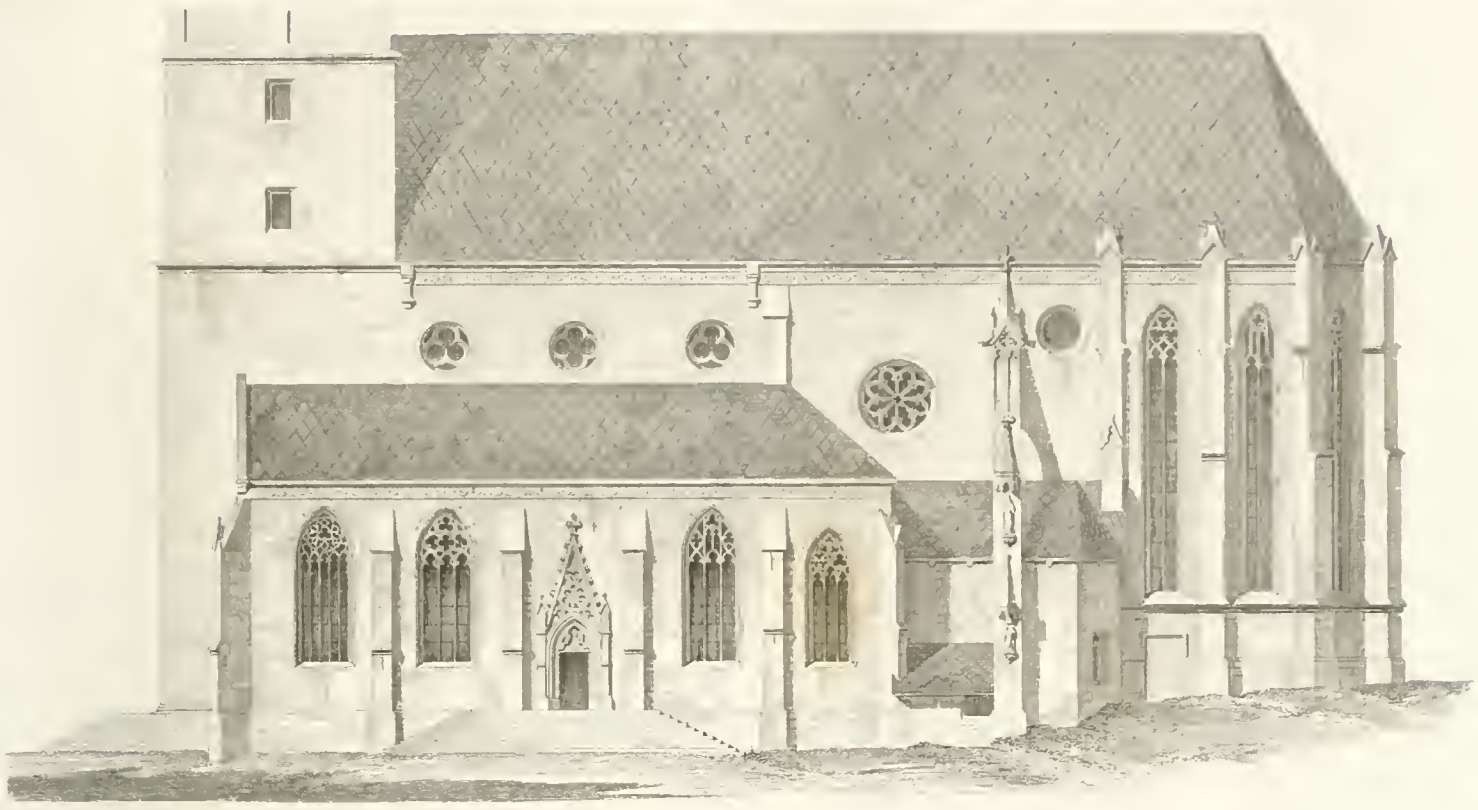
Ausserdem begegnet uns nur noch ein benanntes Frauenportrait, dies aber desto öfter *„Zunftmaisterin schwartzēstamer die frōme frauw und seiboldi tochter“*. Die Inschrift eines zweiten Exemplares lautet: *„schwartzē-stamerin die frome frawe seiboldi thochter vnd zunft-maisterin“*; die eines dritten *„Swartzenstamerin“*. — Wie es uns oft bei Bildnissen von Meisterhand begegnet, so auch hier. In der Dargestellten glauben wir den Typus zu sehen für eine ganze Classe. Sie heisst nicht umsonst die fromme Frau, diese ehrsame Zunftmeistersgattin; die wahre deutsche Bürgersfrau ist sie, die auf Sitte und Zucht sieht, und Ordnung zu halten weiss in ihrem Hause; so streng, würdig und unbeirrt sieht sie darein.

Eine weitere Anzahl von Bildnissen, ungefähr 20, trägt keine oder fragmentarische und unleserliche Inschriften. Manche davon gehören aber zum Ausgezeichnetsten und Ausgeführtesten der Sammlung. Da ist der Kopf eines ältlichen Mannes, der sich im Schlafe nach vorne neigt, in einer meisterhaft gezeichneten Verkürzung und in der Sorgfalt und Feinheit der Behandlung den Arbeiten der späteren niederländischen Genremaler gleich; dann, ebenfalls vortrefflich in farbigen Stiften ausgeführt, das Bildniss eines frischen, treuen Jünglings, über dessen sprechende, echt deutsche Züge ein eigener Schmelz ergossen ist; endlich noch ein junger Mann mit leise geöffneten Lippen und langem Haar, von ritterlichem romantischem Aussehen. Diese drei Blätter sind der Arbeit nach die eigentlichen Perlen der Sammlung.

Unter den Zeichnungen in Kopenhagen, deren einige wir schon beiläufig erwähnt, ist das Bildniss des berühmten Architekten Burkhard Engelberg von grosser Wichtigkeit, der an St. Ulrich zu Augsburg so wie am Ulmer Münster beschäftigt war und am 14. Februar 1512 gestorben ist. Er trägt eine Pelzmütze, sein wohlwollendes Gesicht, das wir im Profil sehen, ist zugleich fein und intelligent. Die Inschrift lautet: *„mayster burgkart Engel-berg stiaumitz-werkmā. S. Vlrich kirch hie“* . . . . Unter den übrigen Blättern, die meist auf beiden Seiten Darstellungen zeigen, und oft mit dem verfälschten Monogramm des Hans Baldung Grien versehen sind, kommen

[1]) Welser'sche Chronik und besonders ausführlich in der handschriftlichen Chronik nach B. Zink.

A



B

Gez. v. W. Zimmermann. – Gest. v. H. Bultemeyer.

Druck aus der k.k. Hof u[illegible] Wien 18[illegible]

verschiedene Entwürfe zu Köpfen, Händen, Kinderfiguren, Gewändern vor, einige geistreiche landschaftliche Skizzen, manches kleine genreartige Motiv, Amor und Psyche als anmuthiges sitzendes Kinderpärchen, zwei Studienköpfe zu dem oben erwähnten Gemälde des heil. Sebastian.

Fragen wir schliesslich nach der Entstehungszeit all' dieser Blätter, so müssen wir zunächst festhalten, dass sie nicht über 1516 hinausgehen können, da der ganze Cyklus ein durchaus augsburgischer ist, und Holbein im genannten Jahre schon nach Basel ging. Aber noch aus diesem Jahre muss das Portrait von Ulrich Fugger's Hausfrau stammen, da ihre Vermählung, wie schon erwähnt, am 23. Mai 1516 stattfand. Nur einmal kommt auf den Blättern selbst eine Jahreszahl vor, 1509 auf dem Bildnisse der beiden Brüder Holbein. Dies mag wohl auch der früheste Termin sein, den man für den Ursprung der Zeichnungen annehmen darf. Spätestens 1510 können die Bildnisse des Abtes Konrad Mörlin, der in jenem Jahre starb, und der Lomenitly, welche damals entlarvt wurde, fallen. Der Bürgermeister Artzt, welcher als zeitiger Hauptmann des schwäbischen Bundes aufgeführt wird, muss 1511 abgebildet sein, da er diese Würde bekleidete; Burkhard Engelberg nicht später als Anfang 1512, da er, wie oben erwähnt, am 14. Februar dieses Jahres starb. In das Jahr 1512 wird ferner der eine Kopf des Kunz von der Rosen fallen, der ja auf der damals entstandenen Kreuzigung Petri wiederholt ist. Karl V. als Herzog von Burgund ist 1515 gezeichnet, denn nur da konnte er den genannten Titel führen.

So gibt diese Reihe von Zeichnungen uns ein Bild des reich bewegten Lebens, das Holbein in seiner Vaterstadt entgegentrat, und dessen Einfluss für seine ganze spätere Richtung, seine freie Auffassung, seine Vielseitigkeit entscheidend war. Und die geschichtliche Bedeutung derselben kommt ihrem Kunstwerthe gleich. Diese berühmten und unberühmten Persönlichkeiten, abgebildet von einem Meister, dessen Blick die Charaktere in ihrem innersten Kern zu erfassen vermochte, sind ein bleibendes Denkmal aus dem Augsburg des XVI. Jahrhunderts, der höchsten Blüthezeit der ehrwürdigen Reichsstadt.

Die gothische Kirche des heil. Laurentius zu St. Leonhard in Kärnthen.

(Mit einer Tafel.)

Aufgenommen von W. Zimmermann, beschrieben von K. Weiss.

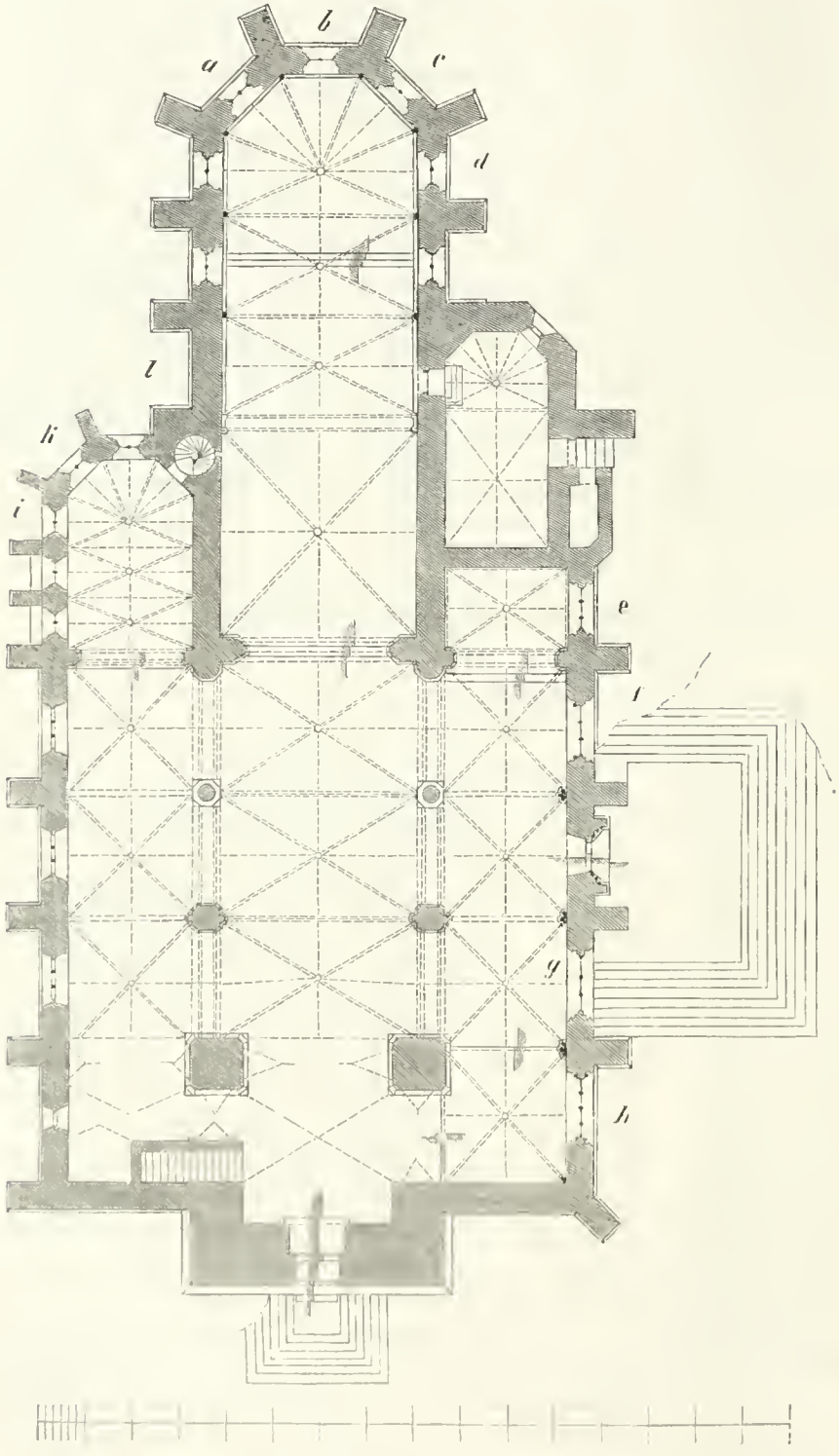
Unter den gothischen Bauten Kärnthens geniesst die Kirche des heil. Laurentius zu St. Leonhard im oberen Lavantthale einen weitverbreiteten Ruf und sie gilt als eines der hervorragendsten mittelalterlichen Baudenkmale des Landes. Betrachtet man nun die Kirche vom allgemeinen kunstgeschichtlichen Standpunkte, so verliert sie allerdings viel von ihrer Bedeutung und man wird kaum eine Veranlassung finden, dieselbe einer eingehenden Würdigung zu unterziehen, weil sich weder in ihrer Anlage noch in ihren Formen eine glänzende oder besonders eigenthümliche Entwickelung des Baustyles nachweisen lässt. Zieht man aber in Erwägung, dass auch die provinzielle Ausbildung eines Baustyles für das Studium der Kunstgeschichte von Werth ist, derlei Denkmale aber jedenfalls für die Geschichte des Landes von grosser Wichtigkeit sind, so gewinnt auch die Laurentiuskirche zu St. Leonhard bedeutend an Interesse, zudem die gothischen Baudenkmale Kärnthens noch verhältnissmässig wenig in Betracht gezogen wurden, ungeachtet dieselben zahlreich im Lande vorhanden sind.

Die Kirche ist ausserhalb der Stadt auf einer Anhöhe gelegen und steht gegenwärtig noch in pfarrdienstlichem Gebrauche. Urkundliche Nachrichten über ihr Alter und die an ihr vorgenommenen Veränderungen fehlen bis auf einige Daten, die wohl Freiherr von Ankershofen in seiner Übersicht der kirchlichen Baudenkmale Kärnthens (Mittheilungen 1856) gegeben hat, aber in diesem Falle um so weniger befriedigen können, als der Bau, wie er dasteht, nicht das Werk einer Epoche ist, sondern die Merkmale verschiedener Bauperioden und zwar vom Beginne des XIV. bis zu jenem des XV. Jahrhunderts an sich trägt. Wichtig ist von den vorhandenen geschichtlichen Daten nur der Nachweis, dass bereits im XII. Jahrhunderte eine Kirche zu St. Leonhard bestand und dass umfassendere Restaurationen an der Kirche in der Mitte des XVII. Jahrhunderts vorgenommen wurden. Was dagegen die Bemerkung des Freiherrn v. Ankershofen anbelangt, dass im Jahre 1645 Hanns Schmitzberger, Steinmetz in St. Leonhard, das Friedhofthor (Seitenportal) verfertigt habe, so ist dies offenbar ein Irrthum, und unter diesem Friedhofthore nicht das schöne Seitenportal, sondern wahrscheinlich ein Thor in der Umfassungsmauer des alten Kirchhofes, die noch gegenwärtig theilweise besteht, zu verstehen.

Wie der vorliegende Grundriss (Fig. 1) entnehmen lässt, ist die Anlage dreischiffig, sie hat ein langgestrecktes Presbyterium, das mit den fünf Seiten eines Achteckes abschliesst, im Westen eine der Breite des Mittelschiffes entsprechende Thurmanlage und südlich eine an das Presbyterium anstossende kleine Capelle.

Der unzweifelhaft älteste Theil der Kirche ist die letztgenannte Capelle, welche der stehen gebliebene Theil eines älteren Baues sein dürfte und gegenwärtig als Sacristei

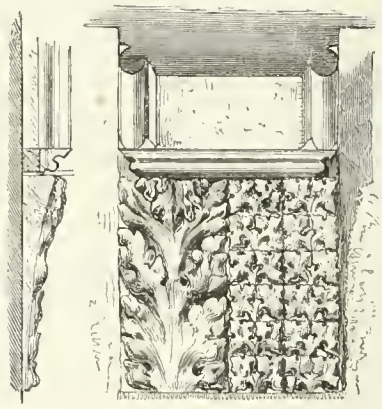
verwendet wird. Aus Gründen, worauf wir bei Beschreibung des Äussern der Kirche zu sprechen kommen, geht deutlich hervor, dass die Capelle früher als das Presbyterium erbaut war. Sie besteht aus einem kleinen oblongen



(Fig. 1.)

Raume, bedeckt mit einem Kreuzgewölbe, der in östlicher Richtung mit drei Seiten eines Achteckes abschliesst.

An Alter zunächst steht das Presbyterium; dasselbe ist aus einem grossen quadraten, und zwei kleineren Gewölbjochen, an welche sich im Osten fünf Seiten eines Achteckes anschliessen gebildet. Die einfachen Kreuzgewölbe, welche über die einzelnen Travées gespannt sind, zeigen jedoch eine verschiedenartige Gliederung, wie aus dem Längendurchschnitte (Taf. X) zu ersehen ist. Das grössere Quadrat hat sehr breite, an die romanische Epoche erinnernde Quergurten, die von Rundstab und Kehlleiste zu beiden Seiten eingefasst, sich an der Abschlusswand bis zur Höhe der Fensterbänke fortsetzen und dort mit einer eigenthümlichen, flach gemeisselten Verzierung abschliessen (Fig. 2). Eben so setzen sich an der

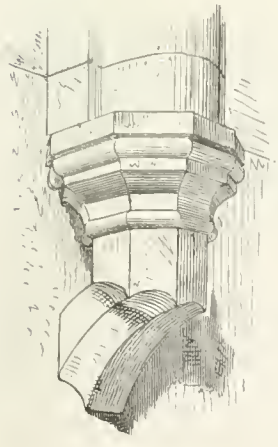


(Fig. 2.)

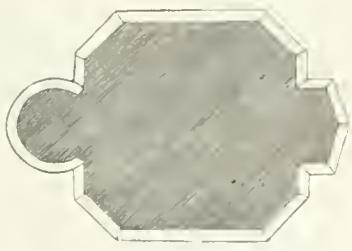
Abschlusswand die Diagonalrippen ohne weitere Vermittlung zu beiden Seiten der Quergurten fort, reichen jedoch an der Seite des Triumphbogens nicht bis zur Höhe der Fensterbänke herab, sondern setzen weiter oben auf Consolen mit Figuren ab, welche die Evangelisten vorstellen. In den zwei kleineren Gewölbjochen fehlen die breiten Quergurten und die Diagonal- wie die Querrippen vereinigen sich an der Abschlusswand zu einem kräftigen Dienst, welcher in der Höhe der Fensterbank auf einer Console absetzt, die sich in dem um die Chorwand herumlaufenden Kaffgesimse verkröpft. In dem Chorschlusse verschwinden die Diagonalrippen gleich bei den Gewölbansätzen und nur die Querrippen reichen bis zum Kaffgesimse herab. Das Profil der Rippen ist birnenförmig; die Schlusssteine sind flach und ohne Verzierung. Hohe und schmale Fenster mit breiter gekehlter Laibung und einem Pfosten untertheilt, erhellen den Raum des vorderen Theiles des Chores, während in dem grossen Travée nur zwei Rundfenster die breite Mauer-

fläche unterbrechen. Das Masswerk in den Fenstern ist theils aus Drei- und Vierpässen, theils aus kleinen neben einander gestellten Spitzbogen gebildet. Auch der Triumphbogen, welcher den Chor von dem Mittelschiffe trennt und dessen Pfeiler ziemlich stark aus der Mauer hervortreten, ist ähnlich wie die Quergurte in dem daranstossenden grossen Travée mit kleinen Rundstäben zu beiden Seiten eingefasst.

Das Langhaus, welches im Grundrisse mit seinem Wechsel von runden und eckigen Pfeilern und dem Breitenverhältnisse zu den Seitenschiffen an die Anordnung romanischer Kirchen erinnert, ist in seiner Formenentwickelung wieder später als das Presbyterium erbaut. Das Mittelschiff theilt sich in drei und mit Einschluss der Thurmanlage in vier Gewölbjoche, von denen drei Arcadenbögen in der Höhe der Seitenschiffe und der letzte westliche in den Musikchor fallende Bogen in der Höhe des ersteren sich gegen die Seitenschiffe zu öffnen. Die spitzbogigen Arcadenbögen, deren Laibung mit einer breiten Platte und zwei Kehlleisten gegliedert ist, entwickeln sich aus theils runden, theils rechteckigen Pfeilern, und zwar aus dem Kern derselben ohne Vermittlung von Capitälen. Die zwei runden Pfeiler des ersten — an den Chor stossenden Travée haben eine breite viereckige Plinthe, auf welcher die achteckige Basis ruht, wogegen die polygonen Pfeiler zwischen dem zweiten und dritten Gewölbjoche einfach auf einen viereckigen Sockel gestützt sind. Der Mittelschiffraum ist mit einfachen Kreuzgewölben überspannt, ziemlich stark hervortretende Quer- und Diagonalrippen, deren Profil mit jenem der Rippen im Chore übereinstimmt, setzen oberhalb den runden Pfeilern an der Mittelschiffwand zu einem kräftigen Dienst vereinigt, auf einer Consolengliederung ab (Fig. 3); bei den polygonen Pfeilern zieht sich



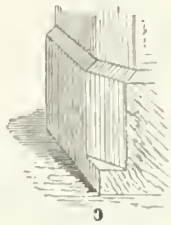
(Fig. 3.)



(Fig. 4.)

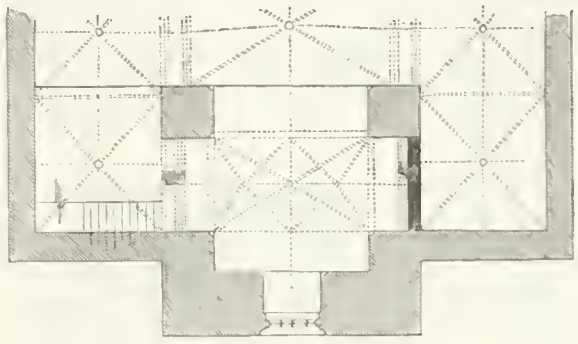
dagegen der Dienst bis auf den Boden herab und verstärkt die Gliederung der Pfeiler, wie der hier beifolgende Grundriss zeigt (Fig 4). Beim Triumphbogen setzen die Diagonalrippen gleichfalls weit oben auf kleinen Consolen ab, von denen die eine noch als Büste eines Engels zu erkennen ist.

Die freistehenden Pfeiler der Thurmanlage, deren Sockelgliederung aus Fig. 5 ersichtlich ist, sind bedeu-



(Fig. 5.)

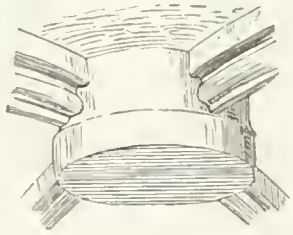
tend stärker, als die übrigen Pfeiler und verengern so wie die Pfeilervorlagen des Triumphbogens das Mittelschiff. Das Travée der Thurmanlage ist sternförmig eingewölbt (Fig 6) und die Zierrippen setzen an der westlichen Ab-



(Fig. 6.)

schlusswand, so wie in der Richtung gegen den Triumphbogen auf Consolen, von denen die eine mit einem Schilde verziert ist (Fig 7). Ob die auf dem Schilde befindlichen

(Fig. 7.)

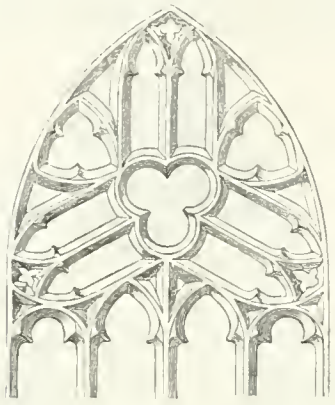


(Fig. 8.)

Zeichen die Bedeutung eines Wappens haben, oder als blosse Meisterzeichen zu betrachten sind, wagen wir nicht zu entscheiden. So wie im Presbyterium sind auch im Mittelschiffe die Schlusssteine ohne irgend eine Verzierung (Fig. 8).

Die Beleuchtung des Mittelschiffes erfolgt an den Seitenwänden durch kreisrunde Fenster, die hoch oben unter dem Spitzbogen die Mauerfläche durchbrechen, reich profilirt und mit mannigfaltigem Masswerk der edelsten

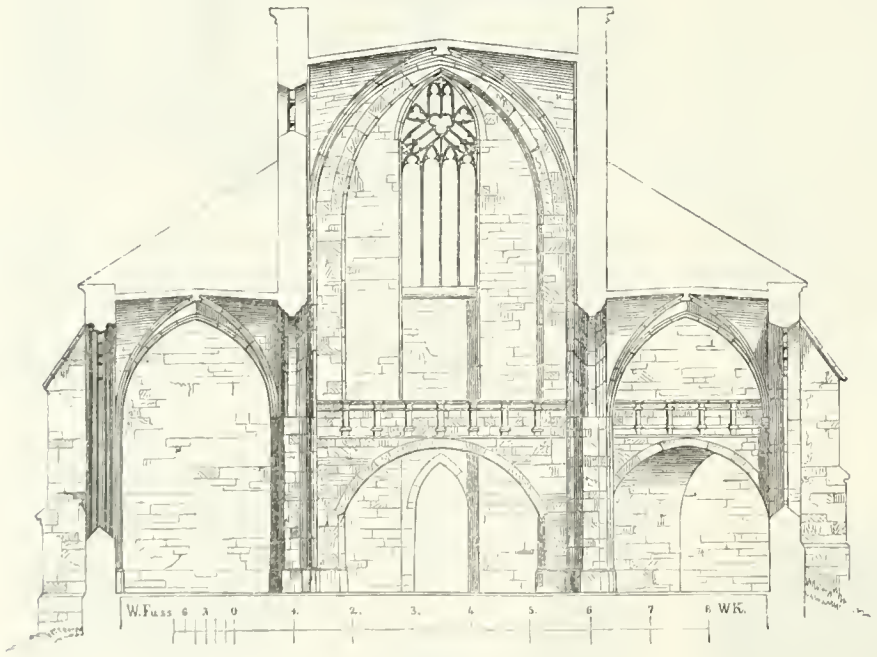
Form verziert sind. In der westlichen Abschlusswand ist ein hohes spitzbogiges, dreifach untertheiltes Fenster angebracht (Fig. 9), dessen Masswerk insoferne charak-



(Fig. 9.)

teristisch ist, als seine Motive in den Chorfenstern sich wiederholen.

Die Seitenschiffe sind nicht nur bedeutend schmäler, sondern, wie der beifolgende in der Nähe des Musikchores gemachte Querdurchschnitt zeigt (Fig. 10), beträchtlich

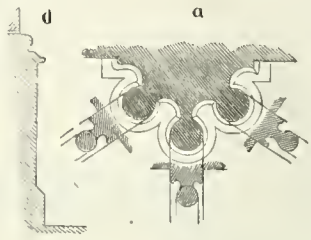


(Fig. 10.)

niederer als das Mittelschiff. An das nördliche Seitenschiff schliesst sich in östlicher Richtung ein Seitenchor an, der ohne Zweifel auch beim südlichen Seitenschiffe angebaut worden wäre, wenn nicht die an das Presbyterium stossende Capelle daran gehindert hätte, so dass der Raum zwischen dem Abschlusse des südlichen Seitenschiffes und der Capelle blos zu einer Verlängerung des ersteren um ein halbes Quadrat benutzt wurde.

Auch die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben eingedeckt, deren Rippen dieselbe Profilirung wie jene des Mittelschiffes haben. Eben so entspricht die Gliederung der Gewölbdienste jener im Hauptschiffe. An dem runden Mittelschiffpfeiler setzen die Dienste in beiden Seitenschiffen auf Consolen ab und an dem polygonen Mittelschiffpfeiler reichen sie (vergleiche den Pfeilergrundriss Fig. 4) bis auf den Fussboden herab. An der Abschlusswand des nördlichen Seitenschiffes setzen die Gewölbdienste gleichfalls auf Consolen ab; dagegen reichen sie in jenem des südlichen Seitenschiffes bis auf den Boden herab, wo sie von polygonen Sockeln gestützt sind. Zur Charakteristik der reinen und schönen Profile und der Consolenträger wollen wir einige

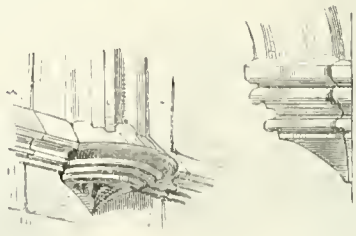
(Fig. 11.)



(Fig. 12.)

Beispiele geben. Fig. 11 ist das Profil der Dienstgliederung im nördlichen Seitenschiffe; Fig. 12 der Grundriss der

(Fig. 13.)

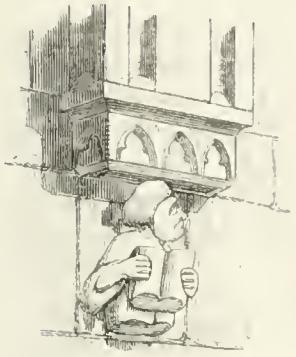


(Fig. 14.)

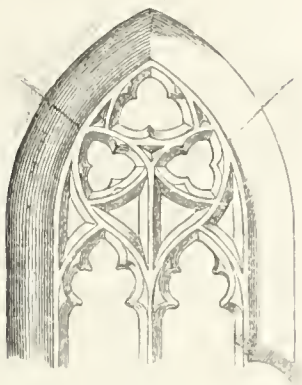
Dienstgliederung an der Abschlusswand des südlichen Seitenschiffes. Fig. 13 und 14 sind Consolenträger im nördlichen Seitenschiffe und Fig. 15 einer der Consolenträger im Chore desselben Nebenschiffes.

Die Fenster der Seitenschiffe sind durch zwei Pfosten untertheilt, die Laibung derselben ist breit und tief gekehlt und mit Masswerk versehen, in welchem Drei- und Vierpässe abwechseln. Die Pfosten sind im südlichen Seitenschiffe durch kleine Spitzbogen und im nördlichen Seitenschiffe durch kleine Rundbogen mit einander verbunden, letztere jedoch offenbar das Werk einer spätern Restau-

ration. Nur die Fenster des Chorschlusses, von denen wir in Fig. 16 ein Beispiel geben, sind zweitheilig, und das



(Fig. 15.)

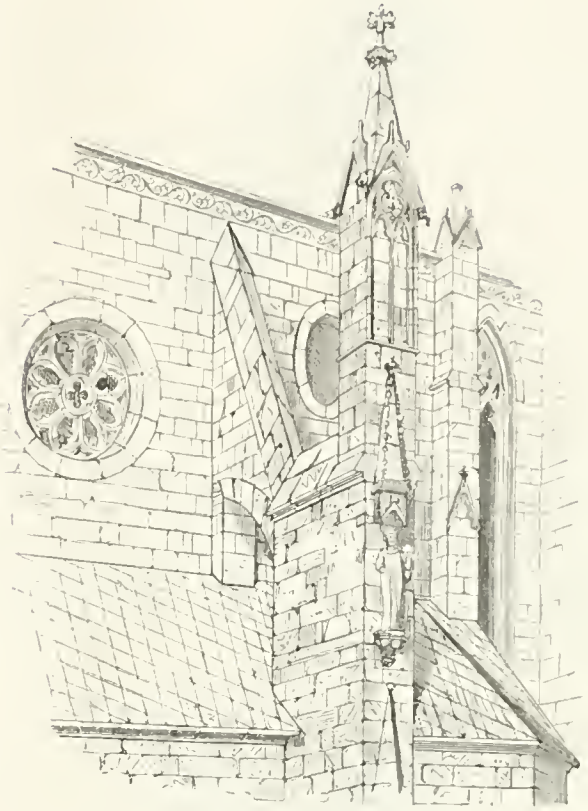


(Fig. 16.)

Fenster des letzten Travée im südlichen Seitenschiffe fünftheilig, dessen zierliche Masswerkbildung eine besondere Beachtung verdient (Fig. 17).

(Fig. 17.)

Am Äussern der Kirche stützen einfache, nur zweimal abgestufte Strebepfeiler die Abschlusswände und die Gewölbe (vergleiche Taf. X). Die Strebepfeiler am Chore spitzen sich, oben über das Dach vortretend, pyramidal zu, die Spitze hat eine Kreuzblume und an jeder Seite des Spitzdaches tritt aus der Fläche ein Giebel verziert mit einer Kreuzblume hervor. An den Seitenschiffen schliessen die Streben ohne alle Verzierung einfach mit einer Kreuzblume ab. Nur ein Strebepfeiler hat aus constructiven Gründen eine ganz eigenthümliche Form. Weil nämlich zur Zeit, als das Presbyterium gebaut wurde, an der Südseite eine Capelle bereits stand, und mithin der an dieser Stelle nothwendige Strebepfeiler nicht angebracht werden konnte, so wurde zur Sicherung des Gewölbeschubes an der Abschlusswand über das Dach der Sacristei ein Strebebogen gespannt und ein frei stehender Strebepfeiler aufgebaut, der nur in der Höhe der Sacristei in die Abschlusswand der letzteren eingebaut wurde. Dieser Sterbepfeiler hat auch eine reichere Ausstattung. An der Stirnwand stehen unter Baldachinen über einander Heiligenfiguren; die Flächen sind am Obertheile mit Blendwerk verziert und eine Kreuzblume bildet die Bekrönung des kegelförmigen Daches (Fig. 18). Zu



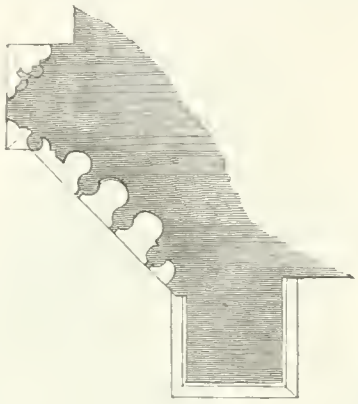
(Fig. 18.)

bemerken ist noch, dass um das Äussere des Chores in der Höhe der Fensterbank ein Kaffgesimse läuft, während am Schiff nur ein einfaches Sockelgesimse vorhanden ist. Von einer Profilirung oder sonstigen Verzierung unter dem Dache war an der ganzen Kirche gegenwärtig nichts zu bemerken.

Die Kirche hat zwei Eingänge, von denen der eine am südlichen Seitenschiffe und der zweite in Westen in der Thurmanlage angebracht wurde. Eine Bedeutung hat nur das südliche Seitenportal. Dasselbe ist spitzbogig und dessen Laibung, wie der hier beigefügte Grundriss (Fig. 19) entnehmen lässt, mehrfach mit Rundstäben und tiefen Einkehlungen profilirt. Der Bogen mit durchbrochenem Masswerke geschmückt, hat eine Überhöhung des Giebels, der an der Wand steil emporsteigt, zu beiden Seiten von vortretenden Pfeilern gestützt wird, innen mit Masswerk ausgefüllt und an den Kanten mit Krabben verziert ist.

Die Thurmanlage, in deren Mitte der spitzbogige Eingang ist, tritt aus der Façade des Langhauses vor. Aus ungewöhnlich starkem Mauerwerke bestehend, steigt er bis zum Dache des Mittelschiffes ohne eine Gesimsuntertheilung in gerader Linie auf und die Flächen sind nur

im Westen durch ein hohes spitzbogiges Fenster unterbrochen. Über dem Dache des Mittelschiffes verjüngt sich etwas der Thurm und theilt sich in zwei Stockwerke, von



(Fig. 19.)

denen die Flächen des untern gleichfalls ohne alle Verzierung und nur jene des obern Stockwerkes an jeder Seite von Lesenenstreifen unterbrochen sind. Auf jeder Seite dieses Stockwerkes ist eine Fensteröffnung angebracht, welche mit einem flachgewölbten Sturzbalken abschliesst und mit spätgothischem Masswerk verziert wurde (Fig. 20). Die Bekrönung des Thurmes bildet ein

(Fig. 20.)

Zwiebeldach. Die Ecken der Westfaçade sind mit Strebepfeilern verziert. Wenn wir endlich noch erwähnen, dass an der Südseite des vorspringenden Theiles des Thurmes die hier beigefügten Sculpturen (Fig. 21) abgebildet sind,

(Fig. 21.)

die ohne Zweifel der romanischen Kunstepoche angehören, so haben wir alles gesagt, was über die Ausschmückung der Westfaçade zu bemerken war. Die Kirche ist aus Bruchsteinen erbaut, und nur die Ecken der Abschlusswände so wie die Flächen der Strebepfeiler sind mit Quadern verkleidet. Ohne Zweifel war die Kirche früher im Innern bemalt, wie dies noch an einzelnen von der Tünche befreiten Stellen wahrgenommen werden kann, und auch jetzt sind Rippen, Pfeiler und Consolen mit gelbbraunen Ornamenten bemalt, die jedoch das Werk einer Restauration aus dem verflossenen Jahrhunderte sein dürften.

Der Eindruck der Architectur ist keineswegs jener, den eine gewöhnliche, wenn auch umfangreiche Landkirche hervorruft, an welcher Baumeister ganz untergeordneten Ranges im Geiste ihrer handwerksmässigen Traditionen gearbeitet haben. Ornamentik und Profilirung sind mit einer Feinheit und Tüchtigkeit behandelt, die auf eine ausgezeichnete Schule hinweisen und in dem der französischen Gothik entlehnten Strebebogen an der Südseite der Kirche spricht sich eine durchgebildete Kenntniss des Styles aus. Harmonisch ist allerdings nicht der Gesammtcharakter des Baues und kann es auch nicht sein, da die Kirche wie sie gegenwärtig steht, ungefähr in dem Zeitraume von 200 Jahren entstanden ist, doch treten die verschiedenen Stylunterschiede nirgends störend hervor, weil mit Ausnahme des Thurmes, die Erbauung des Presbyteriums und des Schiffes noch in Epochen fällt, wo die Gothik ziemlich frei von barocken Auswüchsen und überladenen Zierathwerken war. Was die Chronologie des Bauwerkes anbelangt, so haben wir bereits angedeutet, dass der älteste Theil die Sacristei ist, welche vielleicht schon am Beginn des XIV. Jahrhunderts gestanden hat. Von dem Presbyterium dürfte das grosse Gewölbjoch älter als die kleineren Quadrate und der Chorschluss sein, die gleichzeitig mit dem Langhause entstanden sein mögen. Und während der Bau des einen älteren Theiles des Presbyteriums vielleicht schon im Beginne des XIV. Jahrhunderts vor sich gegangen ist, scheint das Langhaus am Schlusse desselben Jahrhunderts aus einer dreischiffigen romanischen in eine gothische Kirche mit Beibehaltung des Grundrisses und der alten Pfeiler umgewandelt worden zu sein. Der jüngste Theil der Kirche ist jedenfalls der Thurm, welcher wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. aufgebaut wurde.

Einen kostbaren — freilich nur theilweise mehr erhaltenen Schmuck besitzt die Kirche an den Glasmalereien, die in Kärnthen, wo noch zahlreiche Überreste vorhanden sind, allerdings wenig beachtet werden, bei dem Umstande aber, als sie in anderen Kronländern seltener angetroffen werden, von grösstem Werthe sind.

Die vorhandenen Glasmalereien gehören zwei Perioden an und sind theils im Presbyterium, theils an der Abschlusswand des südlichen Seitenschiffes, theils im Chore des nördlichen Seitenschiffes erhalten, jedoch in keinem Fenster vollständig, sondern es sind in jedem ganze Tafeln ausgebrochen und in einigen Fenstern nur

geringfügige Bruchstücke anzutreffen. Auch zeigt sich, dass mehrere Glasmalereien versetzt und willkürlich an anderen Stellen eingefügt wurden. Noch vor wenigen Jahren sollen die Glasmalereien in der Kirche weit zahlreicher vorhanden gewesen, ein Theil derselben jedoch von einem sogenannten Kunstfreunde, der im Lavantthale begütert war, und dort grosses Ansehen genoss, in seine Kunstsammlung nach Klagenfurt gebracht worden sein.

Im Presbyterium sind vier Fenster des Chorschlusses mit Glasmalereien geschmückt und diese im Grundrisse mit *a, b, c, d* bezeichnet. Das Masswerk der Bögen ist mit Rosetten in rother, blauer und gelber Farbe ausgefüllt.

Bei Fenster *a* sind fünf Reihen mit figuralischen Vorstellungen bedeckt, die dem Heiligencyklus angehören. So ist oben links (vom Beschauer aus gerechnet) eine knieende Heiligengestalt, und über derselben ein Engel mit einer Krone in den Händen. Parallel mit dieser Vorstellung ist rechts dieselbe Heilige, mit der Krone auf dem Kopfe und zum Himmel emporschwebend. Die übrigen theils männlichen, theils weiblichen Heiligengestalten sind meist ohne hervorragendes Kennzeichen. Nur im letzten Felde links ist eine Heilige mit einem Messer in der linken und einem Buche in der rechten Hand.

Zahlreicher sind die Vorstellungen in dem Stirnfenster des Presbyteriums, auf dem Grundrisse mit *b* bezeichnet und irthümlich nur zweitheilig angegeben, während dasselbe durch zwei Pfosten untertheilt ist. Von 27 Feldern sind 21 mit Glasmalereien bedeckt und die Vorstellungen dem neuen Testamente entnommen. Jede Vorstellung hat eine sternförmige Einfassung und ausserhalb des Medaillons ist der Grund in Streifen teppichartig gemustert.

Die 6 Felder der oberen zwei Reihen sind durch den Altar verdeckt, so dass kein Standpunkt gewonnen werden konnte, von welchem aus die Vorstellungen zu erkennen waren.

3. Reihe. Geisselung Christi. Kreuztragung. Christus am Kreuze.

4. Reihe. Judaskuss. Christus vor Kaiphas. Eine Vorstellung fehlt.

5. Reihe. In der Mitte der Tod Mariens. Die zwei übrigen Darstellungen fehlen.

6. Reihe. Christus seinen Jüngern erscheinend. Taufe Christi. Christus den Aposteln lehrend.

7. Reihe. Die heil. drei Könige in zwei Feldern. Flucht nach Ägypten.

8. Reihe. Maria Verkündigung. Anna und Maria. Geburt Christi.

9. Reihe. Fehlen alle drei Vorstellungen.

Eben so zahlreich sind die Vorstellungen in dem Fenster *c* enthalten, da von den 18 Feldern nur drei des Schmuckes der Glasmalereien entbehren. Auch hier ist jede Darstellung in einem Medaillon und der Grund ausserhalb desselben teppichartig gemustert; die Darstellungen selbst gehören grossentheils der Heiligengeschichte an und wir beschränken uns darauf, jene näher zu bezeichnen, deren Attribute bezeichnend sind. Ein Heiliger, die Hände gefaltet, vor sich auf einem Tische Kelch und Buch. Ein Heiliger mit der Krone auf dem Kopfe, Scepter und Apfel in den Händen (kommt zweimal vor). Wiederholt erscheint auch ein Mönch, umgeben bald mit vier, bald mit zwei männlichen und weiblichen Gestalten. In dem vorletzten Felde der rechten Seite erblickt man endlich auch eine weibliche Gestalt, knieend, ohne Nimbus und mit gefalteten Handen. Über der Figur ist in einem Bande das Wort: Chunigunde zu lesen.

In ähnlicher Anordnung ist das Fenster *d;* hier bestehen die Vorstellungen der Mehrzahl nach aus bischöflichen Gestalten, die auf dem Kopfe die Mitra und in den Händen das Pedum und Buch tragen. Nur zwei Vorstellungen haben einen andern Inhalt. Eine nimbirte Mönchsgestalt steht mit einem Stabe in der Hand vor einem Thurme, aus welchen er einen Knaben befreit. Ein Reiter mit Nimbus und Herzogshut führt auf dem Pferde eine weibliche Gestalt mit sich. Im Ganzen sind noch 10 Vorstellungen in den achtzehn Feldern vorhanden.

Wir schreiten nun zu den vier Fenstern des südlichen Seitenfensters, von denen alle mit Glasmalereien geschmückt sind. Die Fenster sind, wie schon bei der Beschreibung der Kirche erwähnt wurde, dreitheilig, daher auch in jeder Reihe ursprünglich drei Vorstellungen angebracht waren. Bei dem Fenster *e* und *f* ist der figurale Theil der Glasfenster in einer ähnlichen sternförmigen Einfassung, wie bei den Fenstern des Presbyteriums. Die Felder sind jedoch grösser als die Glasmalereien und es waren daher letztere keineswegs ursprünglich für dieses Fenster bebestimmt, sondern wurden ohne Zweifel erst später aus einem anderen Fenster hieher versetzt.

In der Bogenfüllung des Fensters *e* sind Rosetten in blauer, rother und gelber Farbe. Von sämmtlichen Feldern haben nur vier Glasmalereien. Die Darstelungen enthalten folgende Scenen des neuen Testamentes: Geburt Christi. Christus auf dem Ölberge, Judaskuss und Graberstehung.

Verschieden von den Bogenfüllungen der bisher erwähnten Fenster ist jene bei dem Fenster *f* durch den Umstand, dass in dem Masswerke zwei kleine Spitzbogen angeordnet sind. Ausser dem ornamentalen Schmuck sind hier in den Spitzbogen nimbirte weibliche Gestalten, von denen die eine mit einem Ciborium und die zweite mit der Krone auf dem Kopfe und einem Rade zur Seite dargestellt ist. In den Feldern ist in der ersten und dritten Reihe in einer reichen spitzbogigen Architectur das heil. Jerusalem veranschaulicht und in den übrigen noch mit Glasmalereien versehenen sind Heiligengestalten zu erblicken. Die Glasmalereien passen hier vollständig in die Felder und dürften daher auch ursprünglich für dieses Fenster angefertigt worden sein.

Die Glasmalereien der erwähnten sechs Fenster (*a* bis *b*) stammen aus einer Zeit. Nicht nur die Technik, sondern auch die Zeichnung der Figuren und die Darstellungsweise der einzelnen Scenen weisen auf ältere Traditionen und wir sind auch desshalb der Ansicht, dass sie entweder zu Ende des XIV. oder im Beginne des XV. Jahrhunderts entstanden sind. Die Tafeln der einzelnen Fenster bestehen aus kleinen gebrannten Glasstücken, welche durch Bleistreifen zusammengesetzt sind. Diese, namentlich die Bleistreifen, bilden die Contouren der Figuren und Ornamente, jedes Glasstück hat nur einen Farbenton und die Schattirungen bestehen aus schwarzen Streifen, welche in die Glasstücke eingebrannt wurden. In Bezug auf die Figuren ist zu bemerken, das sie kurz und breit gezeichnet, in der Haltung mehr nach rechts geneigt sind, und in der Gewandung eine gewisse Steifheit der Linien haben. Die Juden tragen Spitzhüte und kurze Kleider, der Nimbus bei Christus ist kreuzförmig und das Antlitz des Letzteren hager, mit Schnurr- und Backenbart bedeckt. In den Ornamenten herrscht das Eichenlaub in stylisirter Form und in den Farben dunkelroth, saftgrün, goldgelb, blassgelb und rosa vor.

Einen wesentlich anderen Charakter haben die Glasmalereien der Fenster *g* und *h* des südlichen Seitenschiffes. Vor Allem fällt hier auf, dass der Teppichgrund und die sternartige Einrahmung in den einzelnen Tafeln fehlen, und die Vorstellungen sich in einer Architectur-Einfassung oder auch unter Baldachinen befinden.

Bei Fenster *g* sind noch die vier obersten Reihen bis auf eine Tafel vorhanden.

1. Reihe. Das himmlische Jerusalem.

2. Reihe. Ein Engel. Die Dreieinigkeit. Ein Engel.

3. Reihe. Zwei weibliche gekrönte Heiligengestalten, jede derselben mit einem Zweige in der Hand und einen Hund zur Seite. — Maria auf dem Throne mit dem Christuskinde; das letztere nackt. — Zwei weibliche gekrönte Heilige; die eine mit einem Zweig und Korb; die zweite mit einem Zweig und Rad.

4. Reihe. Zwei männliche Heiligengestalten; der eine mit Schwert und Buch, der zweite mit Messer und Buch. — Zwei männliche Heilige, der eine mit dem Roste (Laurentius) und der zweite mit den bischöflichen Attributen und an Händen und Füssen gefesselt; das letzte Feld ausgebrochen.

Das Fenster *h* unter dem Musikchore ist bedeutend breiter als die übrigen, durch vier Pfosten untertheilt, und in fünf Reihen mit Glasgemälden ausgefüllt. In der Bogenfüllung sind die neun Engelchöre dargestellt.

1. und 3. Reihe. Das himmlische Jerusalem in einer sehr reichen gothischen Architectur durch Thürme, Spitzbögen, Fialen u. s. w. veranschaulicht. In den drei mittleren Feldern der obersten Reihe stehen auf einem Balcon vier männliche Gestalten und in der dritten Reihe sehen aus den Fenstern zweier Thürme, welche im 1. und 5. Felde dargestellt sind, gleichfalls männliche Figuren heraus.

2. Reihe. Zwei Heilige, der eine mit einem Kreuze, der zweite mit einem Schlüssel. Zwei Heiligengestalten; der eine mit dem Kreuze in der Hand, der zweite vor ihm knieend. Die heilige Dreieinigkeit; Christus und Maria sitzend auf dem Throne. Zwei gekrönte Heilige.

4. Reihe. Ein Heiliger mit Ketten und Stab. Maria thronend mit dem Christuskinde. Zwei weibliche gekrönte Heilige; die eine mit einem Schwerte, die zweite mit einem Thurm in den Händen.

5. Reihe. Zwei weibliche Figuren in knieender Stellung und mit einem Spruchbande in den Händen, von denen wir die eine hier im Holzschnitte geben (Fig. 22).

(Fig. 22.)

Worin sich diese Glasmalereien wesentlich von den ersteren unterscheiden, liegt in dem Charakter der Zeichnung, der eine weniger geübte Hand und eine geringere Sorgfalt in der Ausführung verräth; die Figuren sind noch derber und breiter gehalten und in der Anordnung noch gezwungener und unbeholfener, als bei den ersteren Glasmalereien. Auch die Farben sind weniger tief und kräftig, weil die Glasstücke nicht die gleiche Stärke besitzen. Der Zeit nach dürften diese Glasgemälde namentlich mit Rücksicht auf die häufige Anwendung der Architectur zu ornamentalen Zwecken in die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts gehören.

Die Überreste von Glasmalereien im nördlichen Seitenschiffe sind noch an den Fenstern des Chorschlusses vorhanden, welche ihrem Kunstcharakter nach mit den Glasmalereien in den Fenstern *a* bis *f* übereinstimmen.

Was die Darstellungen anbelangt, so beschränken sich dieselben bei dem Fenster *i*, wo noch drei Reihen vorhanden sind, auf Heiligenfiguren, wie sie an den anderen Fenstern wiederholt vorkommen. Auch an dem

Fenster *k* sind drei Reihen theilweise erhalten, die Vorstellungen jedoch dem neuen Testamente entnommen.

1. Reihe. Tod Mariens. Das zweite Feld ausgebrochen.

2. Reihe. Der ungläubige Thomas und Maria als Beschützerin der Kleinen.

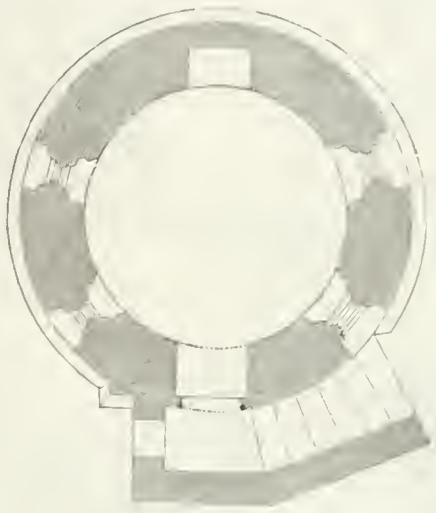
3. Reihe. Christus aus dem Fegefeuer die Sünder befreiend, und Christus die Frauen aus dem Paradiese führend.

An dem Fenster *l* ist nur eine Tafel mit Glasmalereien geschmückt, und diese enthält die Darstellung einer Heiligen, welche einen Zweig in der Linken und ein Osterlamm in der Rechten hält.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass auch im Rosettenfenster des grossen Gewölbjoches im Presbyterium und in einem Rundfenster des Mittelschiffes Glasmalereien, bestehend in der Mitte aus dem Lamm Gottes, strahlenförmig umgeben mit Verzierungen, erhalten sind.

Die Einrichtung der Kirche rührt aus neuerer Zeit und nur ein Flügelaltar, aus der Übergangsepoche von der Gothik zur Renaissance, ist wegen seiner schönen Tafelmalereien bemerkenswerth. Er rührt übrigens von einem Künstler her, welcher einer stark naturalistischen Richtung angehörte. In der Sacristei sind endlich die Überreste zweier alter gestickter Caseln aus der gothischen Periode und ein Kelch aus dem Beginne der Renaissance mit gothischen Motiven am Knaufe und an der Kuppe aufbewahrt.

Ganz nahe der Kirche und zwar an der Stirnseite des Presbyteriums steht ein aus der romanischen Epoche herrührender Rundbau, von welchem wir in Fig. 23 den Grundriss geben. Er besteht aus doppelten Räumlichkeiten, von denen die obere als Capelle, die untere als Beinhaus verwendet wurde, und eigenthümlich ist es nur, dass der letztere Raum nicht wie gewöhnlich unter das Niveau der Erde verlegt wurde, sondern über dasselbe sich erhebt, und der Zugang zur Capelle durch einen Stiegenaufgang vermittelt werden muss. Die Anlage des Rundbaues bietet nichts Bemerkenswerthes und das Innere ist derart übertüncht, dass zur Beurtheilung der früheren Ausschmückung desselben keine Anhaltspunkte gegeben sind. Eben so ist das rundbogige Portal so stark mit Tünche bedeckt, dass nur an einzelnen Stellen dessen ganz einfache Formen zu erkennen sind. Gegenwärtig wird der Rundbau zu einer Vorrathskammer verwendet.



(Fig. 23.)

Wegen einer Restauration der Laurentiuskirche wurden schon im Jahre 1857 Verhandlungen eröffnet und der k. k. Central-Commission darauf bezugnehmende Anträge vorgelegt. Da dieselben jedoch nicht befriedigten, begab sich im Jahre 1860 im Auftrage der k. k. Central-Commission Professor Friedrich Schmidt nach St. Leonhard, um Erhebungen zu pflegen und selbst Anträge zu stellen. Dieser legte hierauf eine Planskizze für die Restauration der Kirche vor, welche auch genehmigt und der k. k. Landesregierung in Kärnthen zur Ausführung empfohlen wurde. Als ich im Jahre 1862 den Ort besuchte, war wohl die Restauration noch nicht in Angriff genommen, jedoch alle Aussicht vorhanden, dass diese in nächster Zeit nach den Angaben des Professors Schmidt von dem dortigen Baumeister Birnbaum unternommen werden wird.

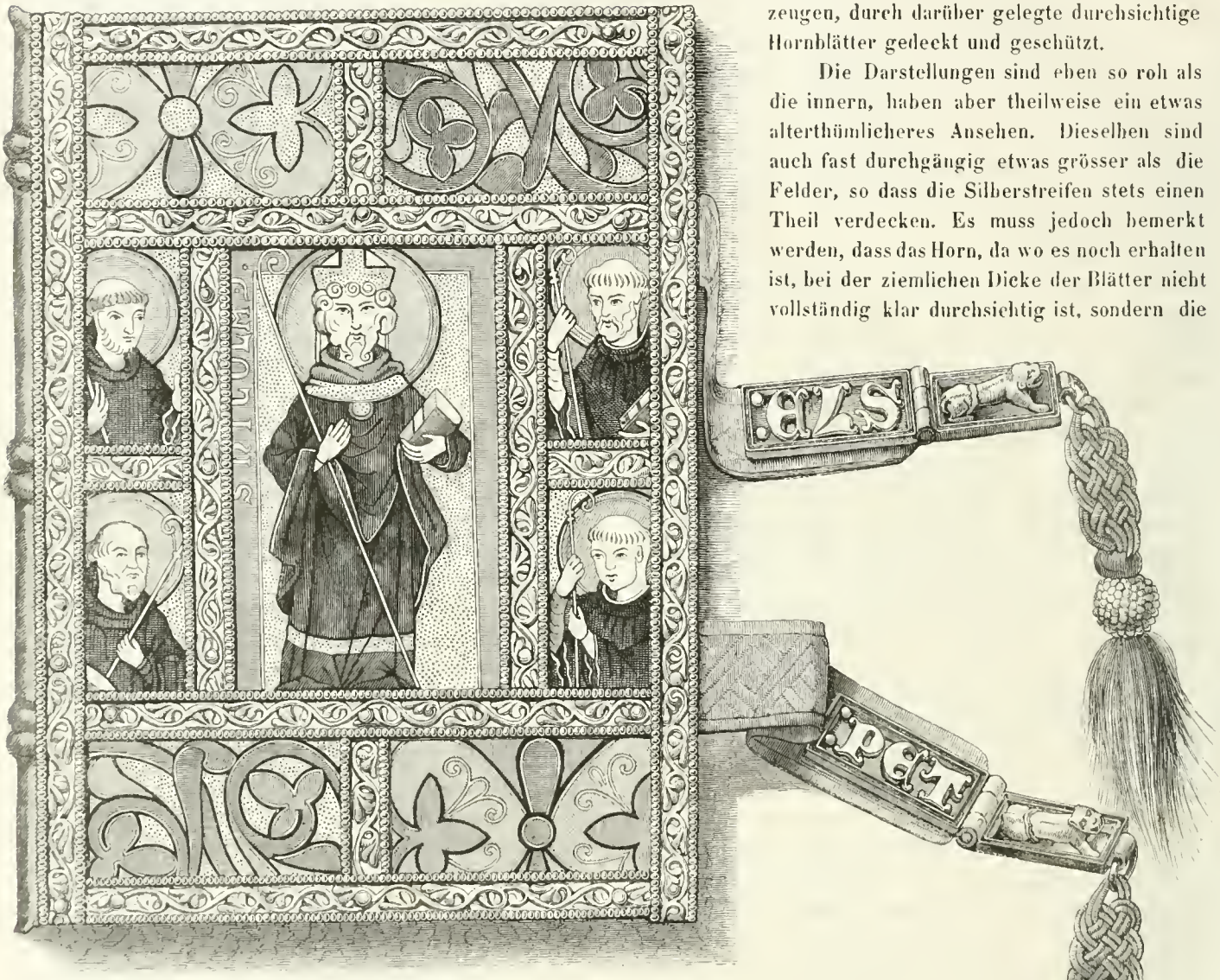
Ein Büchereinband vom Beginne des XVI. Jahrhunderts.

Von A. Essenwein.

Im Besitze meines Freundes des Malers J. Klein befindet sich ein durch seinen Einband interessantes Buch, welches derselbe durch Tausch aus der Bibliothek der P. P. Minoriten in der Alservorstadt in Wien erworben hat. Es ist ein Gebetbuch, das auf einer grossen Anzahl Blätter von 5¼″ auf 3½″ fast durchgängig lateinische und einige wenige deutsche Gebete enthält. Ein Calendarium geht voran, das die erste Seite einnimmt, und einige ziemlich rohe Miniaturbilder folgen demselben, ehe der Text beginnt. Die Umrahmung des Calendariums, die Schrift, so wie die gemalten Initialen deuten auf den ersten Blick auf das XIII. Jahrhundert, ergeben sich aber bei genauer Betrachtung als Spätlinge des Romanismus; der Styl der figürlichen Darstellungen, so roh er sich zeigt, deutet dagegen schon auf das XIV. Jahrhundert, was auch durch Einzelheiten der Trachten bestätigt wird.

Jede Darstellung nimmt eine Seite ein, und zwar folgt zunächst auf das Calendarium ein sehr rohes Brustbild Christi mit der Weltkugel (ein Salvatorbild), sodann die Geburt Christi (wobei zu bemerken ist, dass das

Kind keinen Kreuznimbus hat). Die heilige Jungfrau mit dem Kinde, Christus am Kreuze. die Opferung im Tempel, S. Simon und Juda (das beste Bild der Reihe, das trotz der grösseren Rohheit Anklänge an die schöne Florianer



(Fig. 1.)

Handschrift der *biblia pauperum* hat), die Geburt Mariä, die Geburt Johannes des Täufers, S. Margaretha, S. Georg, S. Erhart, S. Elisabeth (sie hat eine Rose in der Hand, soll also wohl trotz des hässlichen alten Gesichtes Elisabeth von Thüringen sein), S. Christoph.

Die nähere Untersuchung der Feststellung des Inhaltes dieses Buches einem Andern überlassend, wollen wir hier den interessanten Einband in's Auge fassen, dessen Vorderseite in beistehender Fig. 1 in Naturgrösse abgebildet ist. Es sind nämlich durch gepresste Streifen von Silber, das nicht vergoldet gewesen zu sein scheint, da keine Spur mehr von Vergoldung sichtbar ist, einzelne Felder gebildet, ein grösseres in der Mitte, oben und unten je zwei flache längliche, zu beiden Seiten des Mittelfeldes aber je zwei kleinere schmale.

In diesen Feldern sind auf Pergament theils Heilige, theils Ornamente gemalt und unterlegt, und waren ehemals, wie noch mehrere erhaltene Bruchstücke bezeugen, durch darüber gelegte durchsichtige Hornblätter gedeckt und geschützt.

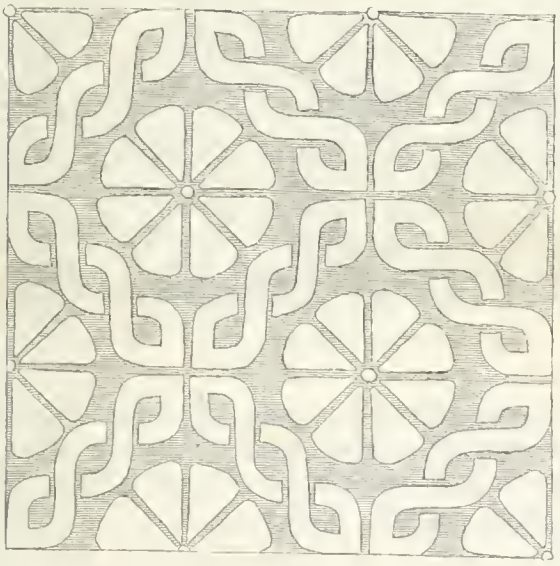
Die Darstellungen sind eben so roh als die innern, haben aber theilweise ein etwas alterthümlicheres Ansehen. Dieselben sind auch fast durchgängig etwas grösser als die Felder, so dass die Silberstreifen stets einen Theil verdecken. Es muss jedoch bemerkt werden, dass das Horn, da wo es noch erhalten ist, bei der ziemlichen Dicke der Blätter nicht vollständig klar durchsichtig ist, sondern die Zeichnung sich stark mildert, so dass die Rohheit weniger in die Augen trat, als noch alle Felder mit Horn überzogen waren. Vier Felder, und zwar die oberen und unteren an der Vorder- und Rückseite sind von einem Ornament eingenommen, das zwei gleiche Motive wechselnd zeigt: im Mittelfeld und Vorderseite steht auf Goldgrund der heil. Nikolaus, durch eine Inschrift am Rande bezeichnet, auf der Rückseite an derselben Stelle der heil. Oswald, eine eben so gedrungene, grossköpfige Gestalt, in

langer Tunica, darüber das Pluviale, auf dem unbärtigen Haupt eine Krone.

Neben dem heil. Nikolaus sind vier heilige Äbte in schwarzer Klostertracht, neben dem heil. Oswald vier unbestimmte Heilige, ohne Attribute, einer mit Bart, drei bartlos, wohl aber in der Kleidung auf das männliche Geschlecht deutend.

Die Farben der Darstellung (Deckfarben) sind wie bei allen gleichzeitigen Miniaturen grell und leuchtend; sie sind auf der Abbildung in der richtigen Nüancirung der Stärke mit heraldisch zu lesenden Zeichen angegeben, Schattirung ist nicht vorhanden, sondern blos schwarze Contrevirung und einzelne aufgesetzte weisse Ränder. Das Gold ist natürlich Blattgold; das lichte Violett ist durch starke Beimischung von weiss und nicht durch dünnes Auftragen gegeben, einige der Gesichter sind mit stark zinnoberrothen verwaschenen Punkten auf den Wangen ausgestattet.

Der Rücken des Buches ist durch einen jener Goldstoffe hergestellt, deren Goldglanz nicht metallischen, sondern animalischen Ursprunges war, indem Leinenfäden mit einem feinen glänzenden Häutchen überzogen waren. Das Muster des Stoffes ist in Fig 2 abgebildet; es zeigt



(Fig. 2.)

über Eck gestellte Quadrate von geflochtenen Zöpfen gebildet, in deren Mitte eine einfache achtblätterige Rosette eingesetzt ist. Der Schnitt des Buches war vergoldet, und hatte eine Ornamentzeichnung, von der indessen zu wenige Spuren geblieben sind, um sie noch zeichnen zu können.

Als Verschluss des Buches sind an dem vorderen Deckel zwei Goldborten befestigt, deren Vordertheile durch aufgelegte vergoldete Silberschliessen geziert sind. Es sind je zwei durch eine Charniere verbundene 4eckige Plättchen mit vertiefter Füllung, in deren einer 3 Buchstaben, im andern aber ein kleiner sitzender Löwe angebracht ist. Unter dem Löwen befindet sich ein Loch, das in einem in der Mitte der Rückseite angebrachten Stift eingreift; diese Stiften sind mit sechsblättrigen Rosen eingefasst und befindet sich einer gerade auf der Stirne des heil. Oswald, der andere zwischen seinen Füssen.

Ein Gehänge von geflochtenen Goldschnüren in einen mit Perlen überzogenen Knopf zusammengefasst und einer seidenen Quaste endend, ist vorne in einem Ringe an jeder Schliesse angebracht; die Buchstaben der beiden Schliessen bilden zusammen den Namen Elspet (Elisabeth).

Trotz der Rohheit der Zeichnungen, die man sich aber durch den Hornüberzug gemildert denken muss, hat namentlich durch diese Schliessen das Buch ein sehr elegantes frauenhaftes Ansehen, dem auch der Name Elspet, welcher als der der Besitzerin betrachtet werden kann, entspricht. Dieser Name im Zusammenhalte mit dem Orte woher das Buch stammt, und dem Styl der Zeit, lässt uns als erste Besitzerin die Herzogin Elisabeth (Isabella) von Arragonien erkennen, die Gemahlin Friedrich's des Schönen, die besondere Wohlthäterin des Minoritenklosters, die daselbst die Capelle des heil. Ludwig gebaut, in ihrem Testamente am 24. April 1324 verordnet, dass sie daselbst begraben werde und zugleich dem Kloster reiche Legate hinterlassen hatte. Sie wurde am 4. Mai 1316 vermählt, und starb 12. Juni 1330 [1]).

Das Buch ist somit ein interessantes Denkmal des habsburgischen Herrscherhauses. Es gibt übrigens auch einen interessanten Beitrag zur Geschichte der vielfachen Formen und Motive, welche bei der Gestaltung der Büchereinbände im Mittelalter benützt wurden. Der Hornüberzug über gemaltes Pergament musste sich ganz besonders aber für Bücher dieses kleinen Formates eignen; die silberne Montirung gab ihm etwas Elegantes; zugleich ist der Einband leicht, wie er für ein handsames Gebetbuch passt; vorspringende Knöpfe zum Schutze des Buches, wie sie an grossen Folianten, die auf Pulten lagen, nöthig sind, fehlen hier als vollkommen überflüssig; alles ist auf Zweckmässigkeit berechnet.

Zum Schlusse sei noch darauf hingedeutet, dass ein ähnlicher Büchereinband auch sehr leicht sich neu herstellen liesse, und sich als elegant sicher sehr bald der Damenwelt, die den Schmuck der Gebetbücher vorzugsweise liebt, empfehlen dürfte.

[1]) Siehe Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien. 3. Band, Seite 134. Dr. K. Lind., Über die drei mittelalterlichen Kirchen etc.

Der alte Teppich in der St. Jakobskirche zu Leutschau.

Von Wenzel Merklas.

Der Teppich, dessen Skizze wir in der beifolgenden Zeichnung (Fig. 1) mittheilen, befindet sich an der Rückwand der schönen gothischen Rathsstühle unter dem Chore. An einem dunklen Orte, wohin er augenscheinlich nicht passt, wo er mehr stört als ziert, nachlässig befestigt, bleibt er als unscheinbare Nebensache unbeachtet, dem allmählichen Untergange preisgegeben, und erst bei näherer Untersuchung ergibt es sich, dass wir kein gewöhnliches Decorationsstück, sondern ein altes mit der Nadel ausgeführtes Kunstwerk vor uns haben. Leider ist es in seinem gegenwärtigen Zustande kaum ein Schatten des ursprünglichen Glanzes; seit Jahrhunderten nicht gereinigt, sind die Farben mit dichtem Schmutze belegt, grossentheils verändert und verblichen; der Stoff an manchen Stellen morsch, ja in der Mitte gewaltsam zerstört, da er, um für das Schnitzwerk Raum zu schaffen, zerrissen und nebstbei mit Nägeln vielfältig durchlöchert wurde. Es bleibt somit zur näheren Bestimmung des Details und der Farben nichts anderes übrig, als die Reste derselben, und wo thunlich auch die Rückseite zur Hilfe zu nehmen, und die verdunkelten Umrisse aus dem Gange der Stickerei zusammen zu lesen; wiewohl auch auf diesem Wege kaum ein durchwegs befriedigendes Ergebniss zu erreichen ist.

(Fig. 1.)

Der Teppich stellt eine Jagdscene vor, an welcher acht vornehme Herren und Damen theilnehmen. Am linken Ende steht ein junger Mann, im Begriffe, den an eine Schnur gebundenen Falken fliegen zu lassen. Sein mit weiten hängenden Ärmeln und einem Hermelinkragen versehenes Oberkleid ist orangegelb, mit schwarzem grosslinigem Dessin geziert; die bauschigen Ärmel des blauen Leibrockes sind roth eingefasst; das Beinkleid und die an den Spitzen abgestutzten Schuhe sind ebenfalls gelb; auf dem Haupte trägt er eine zinnoberrothe Mütze mit hochaufgestülpter Krempe. Die neben ihm stehende Dame mit einem Falken auf der Hand hat einen weiten dunkelrothen Mantel, und einen schwarzen gelb eingefassten Schleier, welcher das gescheitelte Haar theilweise frei lässt, und mittelst einer breiten blauen Schleife am Hinterhaupte befestigt ist. Das grossfaltige Gewand der dritten Figur ist blau mit grossen dunkelblauen Blumen und gelbem Kragen, ihr Barett ist schwarz, mit gelben Bändern geziert. Die vierte und fünfte Figur haben, so weit sich noch unterscheiden lässt, eine der zweiten ähnliche Bekleidung, der Mantel der letzteren war kirschroth. Die sechste Figur stellt einen jungen Herrn in gelbem Wamms und Beinkleid nebst rosenrothen Schuhen vor, mit einem dunkeln lichtgestreiften Hute, unter welchem ein Stück eines Haarnetzes oder einer Mütze sichtbar ist. Er hebt einen grossen schlanken Jagdhund am Kopfe in die Höhe, um der vor ihm stehenden sich vorneigenden Dame den erbeuteten Vogel reichen zu lassen. Die vorletzte Gestalt, mit einem ehemals orangegelben schwarzgemusterten Schleppkleide, weiten beinahe auf die Erde reichenden Ärmeln, kirschrothem schwarzgestreiftem Kragen und gelber Haube, trägt einen Falken mit ausgebreiteten Flügeln auf der linken Hand. Die Reihe wird von einem Ritter geschlossen, welcher in einen lichtbraunen schwarzverbrämten Mantel gehüllt ist und eine kirschrothe Mütze auf dem Kopfe hat. Die Färbung der Köpfe scheint schon ursprünglich sehr licht gewesen zu sein; Nase, Mund und Augen sind nur mehr mit Mühe zu erkennen; die Haare, blond oder lichtbraun, fallen schlicht auf den Nacken, und sind nur zierlich detaillirt. Den Hin-

tergrund bildet eine hügelige Landschaft mit bethürmten Burgen und einzelnen Bäumen, darunter eine Palme; die Pläne sind lichtgrün, nur an den oberen Rändern leicht schattirt, die Gebäude insgesammt weiss mit dunkelgrauen Dächern. Das Erdreich des Vordergrundes ist dunkelgrün mit einzelnen lichtgefärbten Baumstrünken, aus denen Zweige mit grossen, kräftig schattirten Blättern hervorsprossen.

Die technische Ausführung des Teppichbildes, das bei seiner erheblichen Grösse (12′ 10″ Länge, 4′ 4″ Höhe) einen bedeutenden Aufwand von Fleiss und Ausdauer forderte, weicht in manchem von der gewöhnlichen Stickerei ab. Den Grund bildet nämlich nicht ein Gewebe oder Fadennetz, sondern eine nach der Länge des Teppiches gezogene Lage starker Hanffäden. Nach einigen auf der Rückseite bemerkbaren Spuren wurden dann die Umrisse der Zeichnung mit Fäden umzogen und ein festes Gerippe gebildet, welches man mit farbigen zwiefach durchflochtenen, ungefähr 1‴ starken Wollfäden ausfüllte, so dass von dem Grunde nichts mehr zu sehen ist, sondern das Ganze einem dichten Tuchgewebe ähnlich sieht. Die Führung der deckenden Wolle ist aber nicht durchgehends rechtwinkelig auf die Grundfäden, sondern schmiegt sich besonders in den kleineren Schattenpartien und gegen die äusseren Umrisse hin häufig an die Formen, was nebst der verhältnissmässigen Kleinheit und Dichte des Stiches [1]) es möglich machte, das bei Stickarbeiten gewöhnlich vorkommende gezackte Aussehen der Umrisse fast gänzlich zu vermeiden. Die Abstufungen der Farben nach Licht und Schatten sind in fast unmerklichen Übergängen aufgetragen; nur hin und wieder kommen einige dunkle Schraffirungen statt der allmählich abnehmenden Farbe vor; wesshalb insbesondere die grossen Gewandpartien wie mit dem Pinsel hergestellt scheinen, zumal auch alle Farben sich ohne harte Contouren blos durch ihre eigene Geltung abheben. In den Köpfen ist zwar das Colorit des ausführlicheren Details wegen mehr mosaikartig; allein bei dem verblichenen Zustande der lichten Farben überhaupt kann man auch vermuthen, dass in diesen sonst trefflich bearbeiteten Partien manche Töne mehr als andere gelitten, und durch das Schwinden die Farbenstimmung gestört haben.

Der der Ausführung zum Grunde liegende Carton war zwar kein Meisterwerk, aber in Hinsicht auf seinen Zweck und selbst auf die Weise der Auffassung des gewählten Gegenstandes nicht ohne Verdienst. Der Urheber muss offenbar eine gründliche Einsicht in das Wesen der Teppichstickerei besessen haben, um die Schwierigkeiten einer ohnehin beschränkten Technik nicht zu häufen, sondern durch umsichtige Abwägung ihrer Mittel eine möglichst vollendete Wirkung mit Erfolg zu erreichen. Die Gruppirung ist einfach und fast symmetrisch, mit der Spitze der Handlung in der Mitte des Bildes; die ruhig gemessene, edle Haltung der Figuren, besonders der Frauen, trägt das Gepräge vornehmen Anstandes, die letzteren bewahren noch in den Resten ihrer feinen Gesichtszüge den Ausdruck hoher Anmuth. Die Zeichnung ist zwar nicht ohne derbe Fehler, wo die Körperformen mehr unverhüllt vortreten, sonst aber dem Zwecke des Kartons trefflich angepasst, ohne verwickelte Einzelheiten in einfachen Massen und klaren, vorwiegend geraden Linien gehalten. Das Ganze macht mit seiner leichten harmlosen Fassung ungefähr den Eindruck der französischen Cabinetsmalerei des 18. Jahrhunderts, mit dem Unterschiede, dass unser Künstler im Sinne seiner Zeit seine Ritter und Edelfrauen sich mit einer Falkenjagd belustigen lässt, während die vornehme junge Welt in den Bildern der Franzosen Ludwig's XV. sich mit Spiel und Tanz oder faden Schäferscenen zu amüsiren pflegt.

Nach dem Costüme zu urtheilen, dürfte die Verfertigung unseres Teppiches etwa in die ersten Zeiten des XVI. Jahrhunderts fallen, und nicht in Ungarn gesucht werden. Denn die Bekleidung zeigt nicht die leiseste Spur der landesüblichen Besonderheiten, welche sich ohne Zweifel schon in jener Zeit, vielleicht mehr als jetzt in Ungarn bemerkbar machten, sondern das Wesen der ritterlichen Tracht, wie solche im ganzen westlichen Europa herrschte, und zwar in einer einfachen mit Geschmack gewählten Anordnung, der wir vornämlich in den italienischen Bildern des XV. und XVI. Jahrhunderts begegnen. Fügen wir noch hiezu, dass der Künstler des Cartons in Zeichnungen dieser Art vielbewandert erscheint, und die höhere Ausführung einen bereits geübten Arbeiter voraussetzt, was alles nur in Gegenden, wo das Weben und Sticken von Teppichen stark im Schwunge war, gesucht werden kann; so werden wir kaum irren, wenn wir unseren Teppich aus einer der durch Wollmanufacturen ausgezeichneten Werstätten Italiens oder der Niederlande stammen lassen.

Wann und aus welcher Veranlassung das schöne Werk nach Leutschau und in seine Stadtkirche gelangte, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Die Sage erzählt, dass der Teppich noch vor der Einführung der Reformation vom Stadtmagistrate im fernen Auslande angekauft, und der Kirche zum Andenken an den blühenden, bis in weit entlegene Länder reichenden Handel der Stadt geschenkt worden sei. Leutschau und Kesmark waren als deutsche Colonien wichtige Stapelorte für den Handel sowohl mit ungarischen Producten als auch für Transitowaaren, besonders nach dem nahen Polen; sie unterhielten vielfältige Verbindungen mit dem Auslande, und erfreuten sich trotz vielfacher Stürme und Bedrängnisse eines Wohlstandes, von dessen Grösse noch in ihren Denkmälern redende Zeugen übrig sind. Der angeführten Sage fehlt es daher

[1]) Auf einem Quadratzolle 12×8=96 Stiche.

nicht an thatsächlichem Grunde, nur die in derselben ausgesprochene Tendenz der Widmung wäre zu bezweifeln, da der Magistrat inmitten eines blühenden Verkehrs schwerlich bereits an die durch geänderte Verhältnisse erst weit später erfolgte ungünstige Wendung gedacht und den Teppich als Andenken an den noch wirklich bestehenden Handel betrachtet hat; eine solche Absicht wurde wahrscheinlich, nachdem von all' dem früheren Glanze nur die wehmüthige Erinnerung an bessere Zeiten übrig geblieben, auch an den Teppich geknüpft und in die Sage verflochten. Eben so dürfen wir zweifeln, dass der gegenwärtige Ort derjenige sei, dem der Teppich ursprünglich zugedacht gewesen. Es wäre in der That sehr seltsam, ein an sich werthvolles Geschenk gleich bei der Übernahme auf die barbarische Weise, wie es dem Teppiche widerfahren, zu misshandeln, und würde nur von einer unbegreiflichen Gleichgiltigkeit des Gebers gegen seine in guter Absicht gespendete Gabe, und der Ordner der Kirche beiden gegenüber zeigen. Mit mehr Wahrscheinlichkeit ist also anzunehmen, dass man den Teppich in späterer Zeit, nachdem das erste Interesse für das Geschenk bereits in den Hintergrund getreten war, und der Sache fremde Personen in der Kirche walteten, bei einer neuen Anordnung der kirchlichen Einrichtung, etwa zur Zeit, als in die Kirche der evangelische Gottesdienst eingeführt wurde, an seinen jetzigen Platz versetzte, weil er bei der Änderung des Cultus anderwärts überflüssig geworden war. Hiefür scheint auch die Jahreszahl 1547 auf einem vor dem Teppiche am Schnitzwerke der Rückwand angebrachten Wappen der Stadt zu sprechen [1]), welches mit der Übertragung desselben gleichzeitig sein dürfte [2]).

Kleine Mittheilungen.

Die Filialkirche St. Nikolaus zu Holzern in der Pfarre Grosspechlarn.

Eine halbe Stunde vom Schlosse und Dorfe Krummnusshaum, anderthalb Stunden von der Stadt Grosspechlarn, liegt das ebendahin eingepfarrte und bis zum Jahre 1848 der Orts- und Grundobrigkeit der Herrschaft Pechlarn unterthänige Dorf Holzern, gewöhnlich Holzing genannt [1]), bei welchem sich auf einer sanften Anhöhe, einige hundert Schritte nördlich vom Dorfe entfernt, eine schöne, weitreichende Fernsicht bietend, ganz frei und einsam [2]) die alte Filialkirche oder Capelle des heiligen Bischofs Nikolaus erhebt, deren Beschreibung diese Blätter gewidmet sind.

Was den Ort selbst betrifft, so lesen wir einen Bewohner desselben, Otto de Holtzarn, 1209 bei einer Vergabung des Grafen Friedrich v. Peilstein an das Hochstift Regensburg, welchem die Herrschaft Pechlarn bis 1803 gehörte, unter den Zeugen [3]) Elspet, des seligen Kunrat Schach Tochter, verkaufte 1433 ihrem Freunde (Verwandten) Petrein (Denkhel) ein Lehen zu Holzarn, wovon der Pfarre Pechlarn jährlich sieben Schilling Dienst zu entrichten sind; und 1448 verkauft Hans Denkhel zu Kemmanpach (Kemmelbach) die ihm von seinem verstorbenen Bruder Petrein zugefallenen Rechte dem Andre Pyderman, Pfarrer zu Pechlarn, worüber der Kaufbrief am Freitage vor der heiligen drei Könige Tag des genannten Jahres (5. Januar) gegeben ist. Am Phinztag vor St. Antonius (13. Januar) 1451 verkauft Georg Sinzendorfer zum Wasen eben diesem Pfarrer etliche Gülten zu Holzarn [4]).

Die äussere und innere Gestalt der Kirche zu Holzern mit ihrem, der Mitte des XV. Jahrhunderts entsprechenden Bauformen, wie sie jetzt dem Beschauer sich darstellt, zeigt schon dem flüchtigsten Blicke, dass dieses Kirchlein eigentlich nur der Chor oder das Presbyterium und der Thurm eines viel grösseren Gotteshauses sei, dessen Vollendung durch Hinzufügung der zwei Kreuzarme und des Schiffes oder Langhauses (welche Theile in der projectirten Form fehlen) aus unbekannten Ursachen nicht zu Stande kam. Dass bei der Anlage des Bauwerkes die Gestalt eines lateinischen Kreuzes beabsichtigt war, zeigt der hohe und breite Spitzbogen, der zu Ende der nördlichen und südlichen Chorwand übereinstimmend mit

---

[1]) Arn oder ern im Ausgange österreichischer Ortsnamen geht in der gemeinen Sprachweise gewöhnlich in ing über; z. B. Pechlarn in Pechling, Kornarn, Kuefarn, Schweinern, Thalern, Winklern in Korning, Kueling, Schweining, Thaling, Winkling u. s. w.

[2]) Das Haus nächst der Kirche wurde erst in neuester Zeit gebaut.

[3]) Ried Codex diplom. episcopatus Ratisbon. Tom. I, p. 293.

[4]) Verzeichniss der im königlichen allgemeinen Reichsarchive zu München befindlichen Urkunden der zum Hochstifte Regensburg gehörigen Herrschaft Pechlarn etc. etc. in Österreich, abschriftlich im gutsherrlichen Archive zu Pechlarn. — Übrigens gibt es auch ein anderes Dorf Holzern im Kreise ob dem Wiener-Walde, nächst der Erlauf, bei Petzenkirchen, zur Herrschaft Wieselburg gehörig, wohin selbstverständlich obige Notizen nicht zu beziehen sind. Unter dem St. Antoniustage ist bei der Datirung österreichischer Urkunden aus dem Mittelalter meistens nicht der 13. Juni (Anton von Padua), sondern der 17. Januar (Anton der Einsiedler), und unter dem St. Valentinstage (siehe später) nicht der 7. Januar, sondern der 14. Februar zu verstehen.

[1]) In der Leutschauer Stadtkirche wurde der Gottesdienst nach evangelischem Gebrauche zum ersten Male in der Charwoche 1544 gehalten.

[2]) Obgleich sich bei dem Abgange aller positiven Nachrichten gegen die oben angeführte Sage nichts Sicheres einwenden lässt, gibt doch das Bild des Teppiches Anlass zu einer von derselben verschiedenen Vermuthung. Die Jagd, insbesondere mit Falken, gehörte damals weit mehr als in unserer Zeit zu den nobeln ausschliesslichen Passionen des Adels, und dieser mochte auch an Bildern von Jagdscenen vorzugsweise zum Schmucke seiner Edelsitze Gefallen finden, während solche für den Bürger oder einen städtischen Magistrat, ein bei weitem geringeres Interesse hatten. Als Eigenthum eines reichen Adeligen der Nachbarschaft war daher unser Teppich vielmehr an seinem Platze als in den Händen eines Bürgers, und konnte leicht von einem jener Herren, welcher der Leutschauer Stadtkirche mit Vorliebe zugethan war, als Geschenk in deren Besitz übergehen. Unter den benachbarten Edlen standen aber die Grafen Thurzo in nächster Beziehung zu der letzteren. Dieses im XVI. und XVII. Jahrhundert hochangesehene, und im nördlichen Ungarn reichbegüterte Geschlecht erhielt nach dem Falle der Zápolya's die erbliche Obergespanswürde der Zips, wählte die Leutschauer Kirche zu seinem Begräbnissorte, stattete selbe mit reicher Stiftung aus, und noch jetzt ist an mehreren Orten der Kirche das Thurzonische Wappen zu sehen. Es hätte somit die Schenkung des Teppichs von Seiten eines Grafen Thurzo an die von seiner Familie begünstigte Kirche nichts befremdendes.

der Bauart des Chores angebracht, dazu bestimmt war, den Eingang in die Kreuzarme zu bilden; wie diese Bogen auch jetzt dazu dienen, die zwei kleinen Anbauten, womit man in viel späterer Zeit das Kirchlein vergrösserte, mit dem Haupttheile oder dem alten Chor zu verbinden. Eben dieser neuern, aber unbekannten Zeit gehört die Sacristei an der Südseite des Chores an, deren Spitzbogenthüre zu demselben vom ursprünglichen Plane herrührt, und die westliche Mauer, durch deren Hinzufügung die Kirche auch auf dieser Seite geschlossen ward.

Der nach Osten gerichtete, von aussen mit abgestuften Strebepfeilern versehene, dreiseitig geschlossene Chor hat ein Kreuzgewölbe, dessen Rippen oder Gurten auf vier Tragsteinen ruhen; die erwähnten zwei Anbauten und die Sacristei haben flache Decken. Die an der Ostseite des Chors befindlichen drei hohen Spitzbogenfenster haben oben in der Bogenfüllung den Vierpass als Masswerk, der übrige Theil derselben wird durch einen Stab in zwei Hälften getheilt, welche in die Dreipass- oder Kleeblattform ausgehen. Merkwürdig sind die sehr gut erhaltenen, in frischester Farbenpracht strahlenden Glasgemälde, deren jedes Fenster zwei enthält.

Das Mittelfenster hinter dem Altare zeigt im Masswerke des Bogenfeldes auf einer gelben, runden Scheibe ein Christushaupt, dessen Nimbus ein rothes Kreuz ist, dessen vier Arme hinter dem Haupte hervorsehen. Im Fenster selbst zeigt eine gemalte Glastafel dem Beschauer links (ohne Überschrift) eine gekrönte Mutter Gottes mit dem Kinde in blauem Mantel, zu deren Füssen ein betender Ritter mit entblösstem Haupte, mit einem Wamse und Beinkleidern von brauner Farbe angethan, kniet; neben ihm lehnt ein Wappenschild, aus welchem der abgebildete Ritter als ein Herr von Plankenstein erkannt wird. Das Wappen, wie es auf unserm Gemälde erscheint, besteht aus einem purpurnen (sonst rothen) Schilde mit einem rechts schräg, das heisst, vom obern rechten nach dem untern linken Winkel gezogenen Bande, welches in zwei Reihen abwechselnd mit schwarzen und silbernen Würfeln schachweise belegt ist[1]). Die Tafel rechts stellt den heiligen Nikolaus, den Patron dieser Kirche vor — in gelbem Vespermantel, mit der Infel auf dem Haupte, in der rechten Hand den Pastoralstab tragend, in der linken ein Buch mit drei Kugeln darauf. Oben steht auf gelbem Grunde der Name nicolaus in gothischer Schrift. Unterhalb der beiden Gemälde sind zwei rothe und zu Ende zwei kleinere gelbe Glastafeln eingesetzt.

Das Fenster an der Evangelienseite des Hochaltars hat ebenfalls auf zwei Tafeln die Bildnisse von zwei heiligen Bischöfen mit Infel und Stab, der eine mit einem grünen, der andere mit rothem Vespermantel bekleidet, über denen am obern schmalen Rande der Tafel auf gelbem Grunde die Namen wilpolt und dibold? (sic) zu lesen sind. Im Fenster an der Epistelseite zeigen sich rechts die heilige Katharina, zwar ohne Namen, aber am Schwerte und Rade in den Händen leicht zu erkennen; links die heilige Hedwig im veilchenblauen Nonnengewande, mit einer Kirche (des Klosters Trebnitz in Schlesien, zu Anfang des XIII. Jahrhunderts von ihr und ihrem Gemahl Herzog Heinrich I. dem Bärtigen gestiftet) auf dem Arme, und mit einem Rosenkranz (Paternoster), über deren Haupte auf dem gelben Rande der Tafel der Name hedwig geschrieben ist.

Das Mittelfenster, wo vorzüglich das Haupt Christi mit dem ausdrucksvollen Antlitze ein ausgezeichnes Werk der mittelalterlichen Kunst genannt zu werden verdient, blieb bis zur Errichtung eines neuen Hochaltars 1857 durch das Ölgemälde des frühern, um das Jahr 1771 aufgestellten Altars den Augen des Besuchers verborgen. Der fromme Kunstsinn des Herrn Stadtpfarrers Anton Schwab und des vorigen Herrn Beneficiaten Franz Weigelsperger, eines eifrigen Alterthumsforschers, welchem die Topographie und Geschichte der Stadt und Pfarre Pechlarn ungemein viel zu danken hat und der gegenwärtige Herr Benefieiat Franz Wenzlu mit grossem Eifer nachgefolgt, fasste den glücklichen Gedanken, das Fenster selbst mit den herrlichen Glasmalereien die Stelle des Altarbildes vertreten zu lassen — zur überraschenden Freude jedes Kunstfreundes und zur innigen Erbauung andächtiger Gläubiger, denen nun der hohe Genuss gewährt ist, durch den allseitig frei stehenden Altar ungehindert, diese schönen Bilder genau betrachten zu können. Das Gemälde des vorigen Altars, der heilige Nikolaus über dem stürmischen Meere schwebend, welches gleichfalls die Hand eines tüchtigen Künstlers verräth und jetzt an der nördlichen Chorwand aufgehangen ist, hat unten links die Bezeichnung:

G. Albert Panz
pinx: 1771.

Die hölzernen, bemalten Statuen der Patronen des Bauernstandes und der weiblichen Dienstboten, St. Isidor (mit der Heugabel) und die heilige Nothburga, wurden auf den neuen Altar übersetzt. Letztere trägt eine Flasche von Zinn, worin man den Schnittern und andern Arbeitern auf dem Felde das labende Getränk zu bringen pflegt.

Über der Sacristei-Thüre sieht man eine hölzerne Gelübdetafel mit der Statuette des heiligen Nikolaus, welche, weil schon ziemlich beschädigt, 1825 erneuert wurde, deren Unterschrift (in lauter Capitel-Buchstaben) Folgendes berichtet:

D . O . M.
Deiparæ Virgini S. Nicolao Ejus Cælitibvsq. Oīb⁹ Ad^m R^dis
Dñs Nicolavs Weinberger Golodorensis Helvetivs SS. Theologiæ Doctor Decan⁹ Melicensis Ibidem Vtrivsz. Præclarensivm
Civitatis Et Zelting Parochvs Perievlose Ægrotans Hāc Icōnē Pro Votis Cv̄ Intimis Gemitibvs
Pie Obtvlit Præsētissimvmq. Dei Avxiliv̄ Sensit
Cvi Lavs Et Gl̄a Sempiterna
Amen;

†	†
Anno	Benedicti
Virginei	Patvs
M.D C	XXXIII.

Nikolaus Weinberger, ein Weltpriester zu Solothurn in der Schweiz geboren, war 1633 Dechant zu Melk, auch Pfarrer daselbst, der Stadt Gross- und Kleinpechlarn und zu Zelking.

Die Blätter der Seitenaltäre in den erwähnten kurzen und niedrigen Zubauten gegen Norden und Süden (wo auch der Eingang in die Kirche ist), die heilige Familie und die heilige Anna, sind von neuerem, unbekanntem Pinsel ohne Kunstwerth gemalt.

Die rothe Marmorplatte auf der Mensa des St. Anna-Altars im südlichen Anbau ist das Überbleibsel eines grossen Grabsteines, den man anderswoher gebracht und seiner neuen Bestimmung angepasst hat, wobei nur der grösste Theil des obern kürzern Randes mit einem Theile der zweiten, die längere Seite einnehmenden Inschriftszeile dem zertrümmernden Meissel entging:

(Anno) O. domini. Ot.
rrr. Ixrrrv. obiit, in. die. S. marci pape. — famr.

Der Rest dieser Zeile ist weggebrochen, daher der Famosus — berühmte Gelehrte, Maler, Bildhauer, Baumeister, Tonkünstler? — nicht bekannt, dessen Todestag, der 7. October 1395,

[1]) Dass „rechts und links“ nach heraldischem Sprachgebrauche, nicht wie es sich dem Beschauenden zeigt, genommen wird, haben wir nur für sehr wenige Leser zu bemerken.

allein der Vergessenheit entrissen ist[1]). Vermuthlich hat auch der rothe Marmor auf dem Tische des Hochaltars, ohne Aufschrift, einst zu diesem Leichensteine gehört.

Neben der Sacristei schliesst sich dem Ende der südlichen Chorwand der gleichzeitig gebaute Thurm an, ganz von Stein, im untern Theile viereckig, im obern ein mit Giebeln gekröntes Achteck in eine Pyramide zusammenlaufend, welcher aber nicht viel über das mit Schindeln gedeckte Kirchendach hinausreicht und dessen Fenster Schusssscharten ähnlich sind. Die grössere der beiden kleinen Glocken ist von Andreas Klein zu Wien 1740, die andere von Ferdinand Drakh zu Krems 1733 gegossen. Von Aussen ist an der Südseite des Thurmes eine Sonnenuhr gemalt, über welcher das Monogramm IHS (Jesus) und die Zahl MDCCCLXI geschrieben ist, in welchem Jahre der Thurm mit hydraulischem Kalk gemauert, die ganze Kirche übertüncht und die Kreuzarme mit einer Stuckaturdecke versehen wurden.

Die Westseite der Kirche zeigt eine kahle Wand mit einem erst 1727 ausgebrochenen Fenster, etliche Schuh von der Erde erhöht, da zu gleicher Zeit hier eine mit Kniebänken versehene hölzerne Vorcapelle errichtet wurde, wodurch der vorüberziehende Wanderer auch bei geschlossener Kirche die Einsicht in dieselbe zur Befriedigung seiner Andacht geniesst.

Es wird zweimal des Jahres, am St. Nikolaus- und am St. Simons- und Judastage (6. December und 28. October), welcher für den Kirchweihtag gilt, manchmal auch bei ausserordentlichen Veranlassungen (Bittgängen) in dieser Filialkirche Messe gelesen; doch fehlt es ihr nicht an vielen Besuchen nicht blos aus der Umgegend, sondern auch von Pilgern nach Maria Taferl, welche durch die in neuester Zeit entstandene Capelle „zum Steinbrunnen“, wo in einsamer Waldgegend, kaum eine halbe Stunde von Holzern, unweit der Strasse von Krummnussbaum nach Scissenstein, eine für heilkräftig gehaltene, kalte Quelle aus dem Felsen entspringt, nicht unbeträchtlich zunahmen.

Indem wir zur Geschichte der Kirche übergehen, haben wir den Mangel von urkundlichen Nachrichten zu bedauern, die uns über deren Entstehung, Erbauer, Wohlthäter u. s. w. Aufschluss geben könnten. Nur so viel ist gewiss, dass sie schon gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts bestand; denn laut Urkunde, gegeben am Samstag nach St. Valentinstag (20. Februar) 1451, eignet der Bischof Friedrich von Regensburg dem Andreas Pyderman, Pfarrer zu Pechlarn, zur Mehrung des Gottesdienstes und zu einer ewigen Messe in der St. Niklascapelle zu Holzern mehrere Güter zu Holzern und zu Wolfring, indem er sich der seinem Hochstifte gehörigen Lehenschaft über diese Güter begibt[2]).

Dass die Dorfgemeinde Holzern, obschon sie jetzt zu den wohlhabenderen dieser Gegend gezählt wird, den Bau der Kirche unternommen habe, ist wohl nicht wahrscheinlich, weil ihre Geldmittel zu einem solchen Werke, wie es der Anlage nach werden sollte, am wenigsten in jenen sehr beträngten Zeiten hingereicht hätten. Dasselbe gilt von dem wackeren Pfarrer Pyderman, welcher zwar grosse Verdienste um die Förderung des Baues gehabt haben mag, und sich „die Mehrung des Gottesdienstes“ in dieser Kirche eifrig angelegen sein liess, aber eben so wenig für sich allein als der Urheber derselben anzunehmen sein durfte. Gegründeter erscheint die Vermuthung, dass der Anfang des Werkes oder der Bau des Chores und Thurmes dem Ritter Pankraz von Plankenstein zuzuschreiben sei, welchem jedenfalls, wie das Wappen seiner Familie im Mittelfenster andeutet, die Kirche in den vortrefflichen Glasgemälden ihren schönsten Schmuck verdankt. Was für ein Ereigniss ihn aber veranlasst habe, in dieser abgelegenen Gegend eine Kirche zu erbauen, ist aus den sparsamen Nachrichten über sein Leben und Wirken nicht zu errathen. Wahrscheinlich war es eine, bei einer grossen Überschwemmung, dergleichen die Donau und die Erlaf in dieser Gegend nicht selten verursachen, oder auf einer Wasserfahrt, oder bei einer Verfolgung von Feinden oder Räubern glücklich überstandene Gefahr, die ihn zu dem Gelübde, eine Kirche zu bauen, bewog. Ersteres anzunehmen, berechtigt der heilige Nikolaus, dessen schirmende Fürbitte besonders von Schiffern und bei Wassergefahren überhaupt angerufen wird, und dessen Verehrung daher im Mittelalter überallhin verbreitet war; auf feindliche Gewalt oder räuberischen Anfall liesse die noch herrschende Sage schliessen, ein Ritter habe zu Pferde in die Kirche seine Zuflucht genommen und sei dadurch den ihm Nachsetzenden entgangen; daher diese Kirche noch bis auf den heutigen Tag „das Rosskirchlein“ genannt wird[1]).

Pankraz von Plankenstein, ein aus der österreichischen Geschichte seiner Zeit sehr bekannter Name, erscheint zuerst und zwar 1435, als des Bischofs von Regensburg Pfleger zu Pechlarn. Als dieser ist er mitsiegelnder Zeuge im Stiftungsbriefe des Bernhard Hallperger, Kastners zu Pechlarn, und seiner Gemahlin Margaretha über das Beneficium der von ihnen gebauten Capelle St. Johannes des Täufers zu Pechlarn[2]). Die Bischöfe von Regensburg übertrugen die Pflege ihrer Herrschaft Pechlarn angesehenen Adeligen gewöhnlich nur auf eine gewisse Zeit, nach deren Verlauf sie dieses wichtige Amt entweder dem bisherigen Pfleger neuerdings überliessen oder einem andern verliehen. Daher kommt es, dass Pankraz von Plankenstein am Phintztag nach St. Blasiustag (4. Februar) 1451 den Amtsrevers fertigte, als ihm der Bischof Friedrich die Pflege des Schlosses und der Herrschaft Pechlarn auf Ein Jahr anvertraute; und Freitags nach St. Antoniustag (22. Januar) 1459 bekennt derselbe Ritter und Pfleger zu Pechlarn, dass Herzog Ludwig in Baiern als oberster Verweser des Stiftes Regensburg ihm das Kastenamt zu Pechlarn auf Ein Jahr übertragen. Bald darauf verliess er die bischöflichen Dienste, indem 1461 (laut des Reverses vom 6. November) Hanns Pirchinger die Pflege und das Kastenamt zu Pechlarn erhielt[3]).

Das übrige, viel bewegte und in die Schicksale des Landes eingreifende Leben des Pankraz von Plankenstein zu schildern,

---

[1]) Vor dem Zahlzeichen M, nach CCC und nach LXXXXV ist, statt der obigen Punkte, eine Pflanze mit mehreren Blättern flach eingegraben. Die Buchstaben do und pc sind in Einem zusammengezogen.

[2]) Verzeichniss der Urkunden etc. zu München. Die Kirche besitzt noch Überlandgrundstücke zu Holzern und bezog bis 1848 einen Zehent zu Wolfring in der Pfarre Petzenkirchen, welche eben die in der bischöflichen Urkunde genannten Güter zu sein scheinen.

[1]) Die Geschichte von Trebnitz erzählt, das Vorhaben des Herzogs Heinrich I. von Schlesien und seiner Gemahlin Hedwig, den Cisterciensernnen ein Kloster zu stiften sei zu schleuniger Ausführung gekommen, als sich einst Heinrich aus Gefahr, auf der Jagd mit seinem Pferde in einem Sumpfe zu versinken, gerettet sah. (Longelini Notitia Abbatiarum Ord. Cistere. P. V. p. 67.) Sollte vielleicht das Bildniss der heiligen Hedwig im Kirchenfenster zu Holzern auf eine ähnliche Begebenheit zu beziehen sein?

[2]) Archiv des Beneficiums zu Grosspechlarn.

[3]) Verzeichniss der Urkunden etc. zu München. Die Pflege zu Pechlarn kam in der Folge nochmals an die Herren von Plankenstein, da Hanns, der Sohn des Pankraz, sie zuerst auf fünf, dann auf vier Jahre vom Bischofe Heinrich übernahm, wie seine Reverse vom 19. Juli 1473 und vom 22. August 1478 bezeugen. (Ebend.) Dieser Hanns von Plankenstein errichtete 1483 zur Pfarrkirche zu Kirnberg ein Collegiatstift für acht Weltpriester unter der Leitung eines Dechants, und starb 1484 als der letzte männliche Sprössling seiner seit dem XII. Jahrhundert blühenden, reichen und hochangesehenen Familie, nachdem die Pflege zu Pechlarn schon 1482 der Ritter Wolfgang von Senseneck (auf Ein Jahr) erhalten hatte.

welcher nebst der gleichnamigen Stammburg die Festen Freienstein an der Donau (jetzt Ruiér), Sassendorf bei Hafnerbach und Peilenstein bei St. Leonhard im Forst (beide verschwunden), Schloss und Stadt Weitra, St. Peter in der Au u. a. besass, würde uns weit über die engen Grenzen dieses Aufsatzes hinausführen. Der Tod des edlen und frommen Ritters erfolgte 1463, seine Gebeine wurden in der St. Michaelskirche zu Wien beigesetzt [1].

Was für eine Bedeutung die Heiligen Willibald, Theobald, Katharina und Hedwig für die Baugeschichte der Kirche haben mögen — die in der Genealogie der Herren von Plankenstein vorkommenden Namen führen nicht einmal auf eine Vermuthung hin — lässt sich schwerlich mehr ergründen, und es mangelt auch jede Kunde über die Ursachen, welche die Ausführung des ganzen ursprünglichen Entwurfes, nämlich die Erbauung eines entsprechenden Schiffes verhinderten, so wie über die Schicksale, welche das Kirchlein im Laufe der Zeiten erfuhr. Die neuen Zubauten (Sacristei, Kreuzarme und westliche Schlussmauer) können dem Anscheine nach höchstens zwei Jahrhunderte alt sein. Übrigens hat diese Filialkirche ein nicht unbedeutendes Vermögen an Capitalien und Realitäten zur Bestreitung ihrer Bedürfnisse, wodurch ihr Fortbestehen für die Zukunft gesichert wird, wie denn auch die Liebe der braven Gemeinde zu ihrem Gotteshause bei den letzten Restaurirungen und Verschönerungen desselben sich in einem sehr erfreulichen Lichte gezeigt hat.

Ignaz Fr. Keiblinger.

Über zwei neu aufgefundene heidnische Grabstätten in Siebenbürgen.

Seitdem in Siebenbürgen, zumeist auf Anregung des um die siebenbürgische Landeskunde überhaupt und insbesondere um die siebenbürgische Geschichtsforschung hochverdienten Herrn Statthaltereiraths K. Schuller, die Nachforschungen über alte heidnische Gräber in Siebenbürgen wieder neuen Aufschwung genommen haben, mehren sich die Auffindungen neuer Orte, wo zuverlässige Spuren von heidnischen Gräbern sich vorfinden. Nachdem zunächst in Folge eines Beschlusses der Generalversammlung des Vereins für siebenbürgische Landeskunde eine erneuerte, mit der grössten Vorsicht vorgenommene Aufgrabung mehrerer Grabhügel des schon seit 1842 bekannten sogenannten „Heidenkirchhofs“ bei Kastenholz im August des Jahres 1861 mit grossem Erfolge stattgefunden hatte, wurde noch in demselben Jahre auch bei Schässburg an dem sogenannten „Kulterberge“ ein wahrscheinlich dakisches Grab mit interessanten Funden aufgegraben. Die Resultate beider Nachgrabungen sind in dem Archive des Vereins für siebenbürgische Landeskunde veröffentlicht worden, die der ersten im 2. Hefte, die der zweiten im 3. Hefte des 5. Bandes. Zu diesen Fundstätten heidnischer Gräber in Siebenbürgen sind nun im Jahre 1862 noch zwei hinzugekommen, von welchen eine durch Zufall entdeckt, die andere, schon früher vermuthet, aber erst im Spätherbste des erwähnten Jahres mit Sicherheit nachgewiesen worden ist.

Die erstere Fundstätte liegt in einer Gegend, in welcher schon bisher manche nicht unbedeutende Alterthümer aus der römischen Vorzeit und noch im Jahre 1858 ein römisches Grab (siehe „Mittheilungen“, IV. Jahrg., S. 110) aufgefunden wurde, nämlich bei dem 4 Meilen von Hermannstadt entfernten Marktflecken Reussmarkt. Unmittelbar an dem Marktflecken, an dem den Ort im Westen bespülenden Urwegnerbache — also sehr entfernt von jenem Orte, wo das eben berührte römische Grab aufgefunden worden ist — wurde im August des vorigen Jahres durch den Einsturz des Ufers ein altes Grab blossgelegt und darauf von einigen Bewohnern des Ortes, die darin Schätze vermutheten, ganz aus- und umgegraben. Das Grab bestand aus vier dicken, 3—4 Zoll im Durchmesser habenden Pfählen, welche in einem Oblong eingerammt waren und zwischen welchen starke Bretterwände sich befanden. Die Pfähle und Bretterwände, von denen einige in den Besitz des Baron v. Brukenthal'schen Museums in Hermannstadt gekommen sind, zeigten in Folge des lange andauernden Druckes, welchem sie ausgesetzt waren, schon den Übergang in Braunkohle. Der Boden des Grabes, dessen Länge und Breite sich nicht mit Sicherheit angeben lässt, da erst nach der Zerstörung des Grabes ein verständiges Auge die Grabstätte besichtigte, war nach der Aussage der erwähnten Bewohner des Ortes mit kleinen Steinen ausgelegt. Innerhalb des Grabes fanden sich sechs thönerne Gefässe vor, von denen jedoch nur vier dem Untergange entzogen wurden, welche gleichfalls Eigenthum des genannten Museums geworden sind. Das grösste und zugleich schönste hat eine Höhe von 11 Zoll, erweitert sich gegen die Mitte hin zu einem vorspringenden Bauchrande, dessen Umfang 25 Zoll beträgt und ist henkellos. Beide Bauchhälften sind durch parallele, zum Theil gerade, zum Theil schlangenförmig gebogene Linien geziert; insbesondere zeigt die obere Hälfte unter dem Halse mehrere hervorragende, breite, gezierte Streifen, zwischen welchen, gleichsam in einer Art Hohlkehle, wellenartige Linien eine reichere Verzierung darbieten. Am äussern Boden des Gefässes scheint eine Art Stempel angebracht zu sein, der hier aus einem Kreise, welcher von zwei, über den Kreis hinausreichenden, senkrecht auf einander stehenden Durchmessern durchschnitten wird, besteht. Die übrigen Gefässe, ebenfalls ohne Henkel, sind beinahe ohne alle Verzierung und etwas kleiner als das erstgenannte; auch ist ihre Form mehr schlank als breit und ohne Bauchrand. Die Masse der Gefässe ist zwar weniger fein; auch enthält der Thon, aus dem sie bestehen, nicht wenig Sand und Glimmer, doch sind sie ziemlich gut ausgebrannt und dürften alle mit Anwendung der Drehscheibe verfertigt worden sein. Die Farbe derselben ist röthlich-grau, doch ist bei den kleineren Gefässen das Graue vorwiegend. In einem dieser Gefässe befand sich der Unterkiefer eines Nagethieres, wahrscheinlich eines Wiesels. Sonst wurde, so weit es möglich war, Erfahrungen einzuziehen, nichts weiter im Grabe vorgefunden. Ob Asche und verbrannte Knochentheile sich im Grabe selbst vorfanden, konnte nicht mit Sicherheit eruirt werden; doch ist es wahrscheinlich, da in der Nähe des Grabes in derselben Gegend unzweideutige Spuren von Asche und Knochentheilen in Menge aufgefunden worden sind. Bemerkenswerth ist aber, dass in derselben Gegend schon früher oft solche Pfähle, wie sie das beschriebene Grab enthielt, vereinzelt ausgegraben wurden, was mit Sicherheit vermuthen lässt, dass hier nicht blos ein einzelnes Grab, sondern ein ganzer Friedhof sich befand und dass daher auch die ebenfalls daselbst in sehr grosser Anzahl aufgefundenen Scherbenstücke die Überreste von Grabgefässen seien. — Welchem Volke der siebenbürgischen Vorzeit dieser Heidenkirchhof zugeschrieben werden müsse, lässt sich bis jetzt um so weniger sicher angeben, als das eben beschriebene Grab, wie es scheint, keine Beigaben enthielt. Indessen scheint denn doch aus der Beschaffenheit der Gefässe, die eben keine primitive ist, aus dem am äussern Boden des grössten Gefässes befindlichen Zeichen, das einem Stempel gleich sieht, aus dem Umstande, dass in der Nähe entschiedene Überreste römischer Vorzeit aufgefunden wurden, und wohl auch aus der Lage des Kirchhofes in einer ebenen Fläche her-

[1] Nachrichten über die Herren von Plankenstein findet man in Hanthaler's Recensus diplomatico-genealogicus archivii Campilifiensis Tom. II, p. 175—177, wo auch Tab. XI., Num. XV—XVII, drei Siegel derselben abgebildet sind; ferner in Schweickhart's Darstellung des Erzherzogthums Österreich unter der Enns, des Viertels ob dem Wiener-Walde VII. Bd., S. 256 u. ff. (Pankraz, S. 263—266) aus Wissgrill's hinterlassenen genealogischen Handschriften im ständischen Archive zu Wien, womit Becker's Werk: „der Ötscher und sein Gebiet“, II. Theil, S. 35 u. ff. (Pankraz S. 42—45) vergleichen ist.

vorzugehen, dass dasselbe den Römern zugeschrieben werden müsse und daher von diesen während ihrer Herrschaft über Siebenbürgen als Ruhestätte benützt wurde.

Die zweite Fundstätte befindet sich in der Nähe des von der Stadt Mühlbach eine Stunde entfernten Dorfes Petersdorf. Der grössere Theil der daselbst aufgefundenen Heidengräber liegt in einem schmalen, kaum merklich ansteigenden Wiesenthale, das kaum eine kleine Viertelstunde vom jetzigen Dorfe zwischen einem südlich gelegenen Walde und nördlich liegenden Weinberge nebst Waldgesträuch sich westlich hinzieht. Aber auch in den dem Dorfe zunächst liegenden Feldern und neben der zwischen ihnen hinführenden Feldstrasse sind die regelmässigen Hügel trotz vieljährigem Pflügen noch sehr deutlich sichtbar, ja es scheint, dass sie früher bis unmittelbar an das Dorf oder in dasselbe gereicht haben. Auf diese Hügelgräber wurde zuerst der gegenwärtige Ortspfarrer D. Krasser aufmerksam, welcher seine Vermuthung, dass dieses heidnische Gräber seien, dem gegenwärtigen Director des Untergymnasiums in Mühlbach, Schuster, mittheilte und darauf mit ihm die erste Nachgrabung am 15. November des vorigen Jahres vornahm. Man zählte ungefähr 60 Hügelgräber, welche alle dieselbe Kegelstutzform hatten wie die bei Kastenholz befindlichen. Nach Lage und Grösse unterschieden sie sich jedoch von jenen; die Kastenholzer liegen in zusammenhängenden Reihen nahe bei einander, die Petersdorfer in Gruppen von 4, 10, 12 und mehreren, theils in regelmässigen Doppelreihen, theils in Haufen in ziemlichen Distanzen von einander getrennt; jene haben durchschnittlich eine ansehnliche Höhe; bei diesen schwankt die Höhe zwischen 2—6 Fuss, der Umfang zwischen 25—70 Fuss. Über die Grösse ist indessen jetzt nicht mehr mit Sicherheit zu entscheiden, weil das Wiesenthal bei starken Regengüssen Überfluthungen von den umliegenden Bergen und in Folge dessen Anschwemmungen ausgesetzt ist. Zuerst wurde der äusserste von den Hügeln, der zugleich der schönste und grösste war und in dessen Nähe in unregelmässiger Haufengruppe noch neun kleinere Hügel liegen, zum Durchgraben ausersehen. Seine Höhe über dem Thalniveau betrug 6 Fuss, sein Umfang 70—80 Fuss. Wegen der Kürze des Tages war es nicht möglich, den Hügel ganz durchzugraben; es wurde blos ein 3 Fuss breiter Durchstich in der Richtung von Osten nach Westen gemacht. Zugleich aber wurde auch einer der kleinern anstossenden Hügel, der an der Südwestseite des grössern lag, ebenfalls von der Ostseite her angegraben. Der Durchstich des grössern Hügels ergab so geringe Resultate, dass sie ohne die Funde in dem kleinern die Natur dieser Grabstätten fast zweifelhaft gelassen hätten; in dem kleinern dagegen traf man, kaum 1 Fuss weit von der Peripherie nach dem Mittelpunkte hin, die unzweideutigsten Beweise dafür, dass man Todtenhügel vor sich habe. Man kam nämlich auf eine schöne breite Brandstätte, deren Boden ganz roth gebrannt war. Über diese Brandstätte an dem südöstlichen Umfange des Hügels fand sich eine grosse Masse von Holzkohlen (Buchenkohlen) und eine bedeutende Menge unvermischter Asche, zum Theil fest an den Kohlen haftend, zum Theil unter denselben, ja in grosser Menge auch unter der rothgebrannten Erdschichte fand sich eine erstaunliche Masse verbrannter und verkalkter Knochen, durch die Bodenfeuchtigkeit so zersetzt, dass nur einzelne Stücke noch deutlich als Knochen erschienen. Dass auch Stroh bei dem Brande verwendet wurde, ersah man aus einzelnen angebrannten Resten, die sich in stark aschenhaltiger Erde vorfanden und sich fast besser erhalten hatten als die Holzkohlen. Obwohl der kleine Hügel fast ganz abgetragen wurde, fand sich bei der sorgfältigsten Aufsicht dennoch keine Spur irgend eines Metalls oder eines Steinwerkzeugs. In der Mitte des Hügels, in einem Umfange von etwa 10 Fuss, eine Spanne über der Brandstätte fanden sich Scherben vor, aber in so zerstörtem Zustande und so unter einander gemengt, dass es nicht nur unmöglich war, über die Form der Gefässe zu einer klaren Anschauung zu gelangen, sondern überhaupt die ganze Erscheinung räthselhaft und schwer erklärlich bleibt. Die aufgegrabenen Stücke gehören grossen und kleinen Gefässen an, sind verhältnissmässig ziemlich dünn, aus grobem Thon mit Sand gemengt, auf der innern und äussern Oberfläche schwarz, inwendig roth; doch fand man auch einige gelblichrothe. Als Verzierung an der Aussenseite nicht weit unter dem Halse zeigten sich peripherische Striche und darüber einfache Blattformen.

In dem grossen Hügel fanden sich nur zerstreute Kohlen- und Knochenreste nebst einigen Scherben. Nach dem kleinern wurde noch ein zweiter, etwas grösserer auf der nordwestlichen Seite anliegender Grabhügel angegraben. Man fand auch hier nur Kohlen- und Knochenreste und einzelne Scherbenstücke, darunter ein kleines Stückchen, das aus einer feinen, festen, steingutartigen, rothen, aussen und innen schön glasirten Masse bestand. — Aus den aufgefundenen Resten ist es nicht möglich, einen sichern Schluss über das Volk, dem diese Hügelgräber zugeschrieben werden müssen, zu ziehen; doch dürften sie wohl schwerlich einem andern Volksstamme angehören, als jene Kastenholzer, obgleich sie im Thale liegen. Da es die Absicht der beiden Auffinder dieser Hügelgräber ist, in der nächsten Zeit einige der dem Dorfe näher gelegenen Hügel völlig rasiren zu lassen, sowie auch noch einen eigenthümlich gestalteten, nach Westen liegenden Hügel von 7 Klafter Länge, 1½ Klafter Breite und Höhe zu durchstechen, so dürfte wohl auch über den Heidenkirchhof bei Petersdorf bald eine sicherere Erkenntniss gewonnen werden.

L. Reissenberger.

Das goldene Rössel in der Stiftskirche zu Altötting.

Als am 17. Juli 907 der Markgraf Luitpold von Bayern, der Stammvater der Wittelsbacher, an der Ensburg nach dreitägiger Schlacht Sieg und Leben verlor, ward das offene Bayerland von den Ungarn überschwemmt und Ötting wurde mit seinem Palaste ein Raub der Flammen. Nur die Capelle und das der Verehrung Mariens geweihte Bild allein blieben verschont. Im Jahre 912 vernichtete Herzog Arnulf, Luitpold's Sohn, die Ungarn bei ihrer Rückkehr aus Schwaben zunächst Ötting. Die Gegend dieser Schlacht heisst noch das Mordfeld. Aus den Trümmern der alten Stadt erhoben sich Neu- und Altötting, letzteres zu seinem Stadtwappen die sitzende Gottesmutter in der Capelle sich wählend. Der Zudrang der Wallfahrer wuchs von Jahr zu Jahr, so dass 1298 eine neue Kirche erbaut wurde, welche schon 1499 einer zweiten und grösseren weichen musste. Hier ruht in einer eigenen Capelle der alte Tilly, Feldherr der katholischen Liga, der am 30. April 1632 zu Ingolstadt verschied. Die unendlichen Reichthümer der Schatzkammer der Stiftskirche schildern zu wollen, würde zu weit führen. In artistischer Beziehung ist wohl das sogenannte „goldene Rössel“ das vorzüglichste Stück der ganzen Sammlung. Herzog Ludwig der Bärtige von Bayern-Ingolstadt brachte dasselbe nebst vielen anderem, was jedoch nicht mehr vorhanden ist, im Jahre 1413 aus Frankreich mit.

Es sollte seit 1509 als Entschädigung für das dienen, was während des kurpfalz-bayrischen Krieges aus dem altöttingischen Schatze nach dem Schlosse Burghausen geflüchtet worden war und bei der Einnahme desselben dem Pfalzgrafen Rupert zufiel. Obiger Herzog, welcher der Schwager König Karl's VI. von Frankreich war, führte dazumal ein ähnliches Stück, das am Ende dieses Aufsatzes im Detail beschrieben werden soll, gleichfalls aus Frankreich mit und verehrte es 1438 der von ihm erbauten Frauenkirche zu Ingolstadt, wo es bis 1801 verblieb. Da der Glaube verbreitet ist, dieses Kunstwerk sei im Laufe der Zeiten von Ingolstadt nach Altötting gewandert und sei das „goldene Rössel“, möchte es von Interesse sein, beide später mit einander zu vergleichen.

Die Gruppirung des goldenen Rössels besteht aus drei Theilen, welche drei Absätze bilden. Auf dem obersten sitzt, weiss gekleidet die heilige Jungfrau in einer goldenen Weinlaube und hat das Jesuskind, welches ein rothes Röckchen trägt, auf dem Schosse. Letzteres überreicht der vor ihr knienden heil. Katharina einen Ring. Über dem Haupte der Maria strahlt ein Stern, während über demselben in der Laube zwei Engelein schweben. Eine Stufe tiefer steht zur rechten Seite Johannes der Täufer, an welchem ein Lamm liebkosend aufspringt, zur linken Johann Evangelist mit einem goldenen Kelche in der Hand. Beide Heilige sind weiss gekleidet, St. Katharina dagegen roth.

Auf dem zweiten Absatze kniet ein König von Frankreich mit unbedecktem Haupte. Man hält ihn für ein Porträt König Karl's VI., des Schwagers Ludwig's des Bärtigen. Von seinen Schultern fliesst ein blau emaillirter, mit goldenen Linien besäeter Mantel in sehr gelungenem Faltenwurfe. Der Stellung nach scheint er Maria um Fürbitte seiner bekannten Geistesschwäche anzuflehen. Hinter ihm ein goldener, schön geformter Hund von ziemlicher Grösse. Zunächst einem Pulte, worauf ein offenes Buch liegt und das dem Könige gegenüber steht, kniet ein gleichfalls ganz geharnischter Ritter, welcher des Königs silbernen Helm mit beiden Händen hält. Jede dieser Figuren ist eigens in den Boden geschraubt, steht auf einem vergoldeten Untersatze, von welchem beiderseits eben solche Stufen hinablaufen.

Zu unterst hält in einem gewölbten Gange ein Schildknappe oder Page ein gesatteltes, mit weissem Email überflossenes goldenes Rösse l, wovon das Kunstwerk seinen Namen, am Zaume und seitwärts desselben führen zwei Treppen auf den Absatz, wo der König mit seinem Waffenträger kniet. Der Page ist mi-parti gekleidet, dessen eines Bein ist roth, das andere weiss, und gelten diese zweifärbigen Tricothosen als Wahrzeichen, dass man dies Kunstwerk gesehen habe.

Der Kern des Ganzen besteht aus reinem arabischen Gold, auf das Gelungenste mit Email übergossen oder verkleidet. Die Composition des Ganzen ist höchst ansprechend und zeugt von einem sehr geläuterten Geschmacke, die Verhältnisse der Figuren sind meisterhaft, die Gesichter voll Anmuth und auch das Pferdchen, obgleich man dazumal auf Thierstudien nicht viel gab oder hielt, ist von ganz richtiger Modellirung. Die Arbeit kann den vorzüglicheren Erzeugnissen Benvenuto Cellini's an die Seite gestellt werden und stammt aus den damals ihrer Schmelzkunst wegen berühmten Werkstätten von Limoges in Frankreich. Dieses Kunstwerk zu beschauen, entschädiget für weite und beschwerliche Reisen und der Schreiber dieses konnte sich nicht satt daran sehen. Das Ganze ist ungefähr 2 Fuss hoch, 1½ Fuss breit und die Figuren haben eine Höhe von 3—4 Zoll. Die Schwere an Silber beträgt 13½ Pfund, an Gold 1110 Ducaten. Die goldene Weinlaube ist mit Rubinen und Saphiren und zahlreichen Perlen besetzt, Diamanten und Smaragden kommen jedoch keine dabei vor.

Von jenem Prachtwerke dagegen, welches 1438 Herzog Ludwig der Gebartete der Frauenkirche zu Ingolstadt übergab und das 1801 nach München kam, existirt nur mehr eine übermalte Nachbildung in Holz, das Eigenthum eben genannter Kirche. Wie aus dem noch vorhandenen Futterale sich ergibt, war das erwähnte Kunstwerk kleiner wie die hölzerne Nachbildung, welche ziemlich roh ausgefallen ist. Ausser der Himmelskönigin mit dem Jesuskinde erscheint hier in einer Laube noch Gottvater und der heilige Geist in Gestalt einer Taube. Nicht nur der König von Frankreich und der ihn begleitende Ritter knien hier vor der Gottesmutter, sondern auch die Königin dieses Landes und deren Hoffräulein. Der Fuss des Ganzen war silbern und ruhte auf sechs Tigern, woraus in der Nachbildung Löwen wurden. Die im Stadtarchive zu Ingolstadt aufbewahrte Schenkungsurkunde, gegeben am Mittwoch vor St. Thomas 1438, beschreibt es ausführlicher, indem sie genau alle Edelsteine aufzählt, womit es geziert war. Von einem Edelknaben, der einen reich geschirrten Schimmel am Zaume führt, ist hier keinerlei Rede, noch ist ein solcher auf der hölzernen Nachbildung zu sehen, welche vor etwa hundert Jahren angefertiget wurde, gleichsam im Vorgefühle eines baldigen Unterganges. Ein glaubwürdiges Tagebuch von 1797—1811, welches die Ablieferung dieses Prachtwerkes nach München am 10. April 1801 beschreibt, führt ausdrücklich an, dass der König wie die Königin von Frankreich blaue lange Gewänder mit goldenen Lilien trugen, dass das Ganze mit dem Fussgestelle 1½ Fuss hoch, von reinem arabischen Golde mit vielen Perlen und Edelsteinen verziert war. Höchst wahrscheinlich wurde dieses bewundernswerthe Kunstwerk wie so vieles andere eingeschmolzen, denn Niemand weiss zu sagen, wohin es kam oder was aus ihm wurde. Somit sollten alle Zweifel gehoben sein und wen sein Geschick in die Nähe der weltberühmten Wallfahrtskirche von Altötting führt, der unterlasse ja nicht, sich den dortigen, so unendlich reichen Schatz von den Patres Redemptoristen zeigen zu lassen, so den Verschluss besorgen, und sollte es nur des „goldenen Rössels“ wegen sein.

Hans Weininger.

Notizen.

* In der Geschichte des Cölner Dombaues gestaltet sich das Jahr 1863 zu einem sehr bedeutungsvollen. Nach einer Thätigkeit von 21 Jahren gelangt der Innenbau des Domes zur Vollendung und dieser wichtige Moment wird am 15. und 16. October d. J. in Cöln festlich begangen werden, wozu von dem Vorstande des Central-Dombau-Vereins seit längerer Zeit umfassende Vorbereitungen getroffen werden. Ob die Feier, an der gewiss alle Freunde deutscher Kunst den lebhaftesten Antheil nehmen und die für die Geschichte der Stadt Cöln von nicht geringer Bedeutung ist, jenen Glanz erlangen wird, welcher der Würde dieses Ereignisses entspricht, ist noch zweifelhaft, da die Stadtverordneten-Versammlung von Cöln aus Rücksicht auf die gegenwärtigen politischen Verhältnisse in Preussen es abgelehnt hat, sich daran zu betheiligen. Der Feier werden der König und die Königin von Preussen beiwohnen. Dombaumeister Voigtel veröffentlichte im Cölner Dombaublatte folgenden Bericht über die der Vollendung des Dombaues vorangegangenen Arbeiten des Jahres 1863:

„Seit dem Wiederbeginne der Bauarbeiten im Äussern des Domes im Frühjahre des Jahres 1863, nach dessen Ablauf die Domkirche in ihrem ganzen Umfange, sowohl aussen wie innen, allseitig vollendet sein wird, ergab sich zunächst die Nothwendigkeit der Anlage von 32 Strebebögen an den Umfassungswänden der beiden Querschiffe, deren Ausführung in Stein die Werkhütten im Laufe des Winters ausschliesslich beschäftigte. Bei gleichmässiger Vertheilung der Arbeitskräfte über die ganze Ausdehnung der Querschiffe und Besetzung der Aufzugsmaschinen mit einer vermehrten Zahl von Arbeitern gelangten die sämmtlichen Strebebögen der Querschiffe bis Mitte März zum Schluss und begann demnächst die sofortige Inangriffnahme der acht grossen Kreuzgewölbe des Querschiffes von gleichen Abmessungen wie die im

Langschiffe des Domes bereits im Vorjahre vollendeten Gewölbekappen.

Die Wölbungsarbeiten erforderten die Zeit vom 9. März bis 26. Mai, innerhalb welcher die Lehrbogen zu den aus Haustein construirten Gewölbegräthen durch die Domzimmerleute gleichzeitig zu versetzen und die nöthigen Rüstungen für die Maurer zu construiren und zu verändern waren.

Nunmehr verblieb als Abschluss des Gewölbesystems im Dome zu Cöln allein die Ausführung des grossen Transeptgewölbes von einer diagonalen Spannweite von 60 Fuss bei $35\frac{1}{2}$ Fuss Höhe, vom Säulencapitale bis zum Gewölbescheitel gemessen.

Die Construction des Lehrbogens für dieses weit gespannte Gewölbe erschwerte nicht unwesentlich die für das Tragen von Lasten mangelnde Festigkeit des Interimsdaches, wesshalb eine complicirte Sprenggewerkseonstruction zur Ausführung gelangte, die ihre Stützpunkte auf der massiven Abschlussmauer zwischen Chor und Langschiff, so wie auf den Sprengwerken der interimistischen Holzanker erhielt. Nach Aufstellung dieser schwierigen Zimmerconstruction, auf deren Unwandelbarkeit das Gelingen des ganzen Gewölbes basirt, erfolgte die Versetzung der Gewölbegräte und des grossen Schlusssteines, der, aus vier einzelnen Quadern bestehend, einen äusseren Durchmesser von $7\frac{1}{3}$ Fuss hat und eine Öffnung von $3\frac{1}{2}$ Fuss lichter Weite umschliesst.

Die Nothwendigkeit der Anlage einer Durchbrechung des Gewölbes an dieser Stelle ergab sich durch das eventuelle Bedürfniss des Transportes von Materialien und Utensilien auf den Mittelthurm, dessen Unterbau die Communication mit den Laufgängen über den Gewölben unthunlich macht. Mittelst einer in der Thurmspitze aufzustellenden Kabelwinde können demnach Lasten bis zu 60 Centner vom Fussboden der Kirche bis auf eine Höhe von 300 Fuss gehoben werden, da über der Öffnung des Schlusssteines im Transeptgewölbe entsprechende Aufzugsklappen in allen Etagen des Mittelthurmes angebracht sind.

Die Einwölbung des Transeptgewölbes, am 11. Juni d. J. begonnen, gelangte am 3. Juli zum Schlusse, und wurden die letzten Steine in den vier Kappen durch den Dombaumeister und die Werkmeister am Dome an dem genannten Tage unter dem freudigen Zurufe der versammelten Poliere, Werkleute und Domarbeiter eingefügt, deren umsichtige Leitung und andauernder Fleiss bei Ausführung dieser kunstreichen und zugleich schwierigen Gewölbekappen hier nochmals lobende Erwähnung finden möge. Die nunmehr vollendeten neuen Gewölbe des Hochschiffes im Lang- und Querschiffe bedecken einen Raum von circa 18.000 Quadratfuss und erreichen unter Hinzurechnung der Gurten, Gräte und Schlusssteine ein Gewicht von circa 30.000 Centner, dessen Seitenschub gegen die Umfassungswände durch 80 das Hochschiff umgebende Strebebogen aufgefangen wird.

Zur Zeit sind sämmtliche Lehrgerüste und Holzconstructionen zum Gewölbebau beseitigt, und bietet das Querschiff oberhalb des Interimsdaches nach Einfügung der Mosaikverglasung in den 16 grossen Fenstern der Umfassungswände, so wie des grossen Fensters im Nordportale den Anblick einer 238 Fuss langen Halle, überspannt mit den mächtigen Gewölbekappen, deren sorgfältige Ausführung zu beurtheilen der Standpunkt auf dem Interimsdache in der Höhe der Säulencapitale noch für einige Wochen gestattet.

Die Anfertigung der Mosaikverglasung in den 28 grossen Fenstern des Lang- und Querschiffes erfolgte in den Jahren 1860 bis 1863 durch die Glasermeister Düssel und Grossi, so wie durch den Glasmaler Schmidt hierselbst, und zeichnen sich die nach den Cartons des Architekten W. Hoffmann ausgeführten Glasmosaiken durch einen harmonischen Eindruck der stylgemässen Muster, so wie durch die Sauberkeit der Ausführung und die sorgfältige Verbleiung und Befestigung vortheilhaft aus.

Der bedeutende Kostenaufwand für die Herstellung der die untere Hälfte der grossen Mittelschifffenster füllenden 112 Heiligenfiguren mit Baldachinen und Wappen erlaubte bisher nicht die gleichzeitige Inangriffnahme mit den Glasmosaiken, und verbleibt es die Aufgabe der nächsten Baujahre, die provisorisch eingefügte Holzverkleidung zu beseitigen und je nach der Reichhaltigkeit der zur Disposition gestellten Baumittel den noch fehlenden Figurenschmuck aus gebranntem Glase zu ergänzen. Bei dem nicht bedeutenden Kostenbetrage einer einzelnen Figur und dem regen Interesse, das der Dombau in allen Kreisen neuerdings erlangt hat, ist zu hoffen, dass es gelingen wird, durch Beiträge einzelner Städte, Corporationen und Privatleute diesen dem Dome in seinem Innern zur wesentlichen Zierde gereichenden Figurenschmuck aus gebranntem Glase in wenigen Jahren zu ergänzen.

Mit der Ausführung des Südportalfensters, als ein Geschenk des Königs Wilhelm I., dessen Huld der Dom von Cöln bereits die Ausführung der Bildwerke am Südportale verdankt, ist die k. Glasmalerei zu Berlin beauftragt und sind die Arbeiten so weit gefördert, dass die Einfügung des ganzen Südportalfensters inclusive Figuren und Baldachinen im October d. J. zu erwarten steht.

Für die zweite Hälfte des Jahres 1863 verbleibt die Fortnahme der Abschlussmauer zwischen Chor und Langschiff, deren Abbruch bei einer Höhe von 150 Fuss und einer mittleren Stärke von 3 Fuss zahlreiche Arbeitskräfte in Anspruch nimmt. Zur Zeit ist der Abbruch bis annähernd zur Capitaloberkante der Pfeiler gediehen und sind die bei Errichtung der Mauer im XIV. Jahrhundert mehrfach beschädigten Capitäle und Profilirungen des grossen Gurtes mit aller Sorgfalt ergänzt worden. Am 1. August d. J. beginnt der Abbruch der äusseren Baugerüste an der Ostseite des Querschiffes, dagegen verbleibt das Nothdach bis zum Schlusse des Monats August, um die Verbindung der einzelnen Bautheile zu vermitteln und den Transport der Hölzer und Steine beim Abbruch der Baugerüste und der Abschlussmauer zu ermöglichen.

In wenigen Monaten wird es demnach gelingen, die Bauarbeiten am Kirchenschiffe des Domes zu Cöln zum glücklichen Abschlusse zu bringen, nachdem der Central-Dombau-Verein zu Cöln, seinem Wahlspruche getreu, während 21 Jahren seines Bestehens mit Eintracht und Ausdauer die Vollendung des schönsten und prächtigsten Bauwerkes mittelalterlicher Kunst auf deutschem Boden mit allen Kräften gefördert hat.

Nachdem somit der erste Theil der grossen Aufgabe gelöst ist, gilt es nunmehr, den Bau der beiden grossen Westthürme zu beginnen und unter den Segnungen eines dauernden Friedens nach den erhabenen Worten des seligen Königs und Protectors Friedrich Wilhelm IV. als Werk des Brudersinnes aller Deutschen, aller Bekenntnisse mit Eintracht und Ausdauer zu vollenden, damit der Dom zu Cöln rage über diese Stadt, rage über Deutschland, über Zeiten, reich an Menschenfrieden, reich an Gottesfrieden bis an das Ende der Tage."

* Am 10. August hat während dreier Tage eine ausserordentliche Conferenz des Verwaltungsausschusses des germanischen Museums stattgefunden, um die Statuten abzuändern. Die Abweichungen von dem ursprünglichen Entwurfe hatten hauptsächlich die Ermöglichung einer einheitlicheren und kräftigeren Leitung und die Ausgleichung von Differenzen zwischendem Localausschusse und ersten Vorstande zum Zwecke

* In Stuttgart wurde im Juli d. J. das neu gegründete Museum vaterländischer Alterthümer dem Publicum eröffnet, dessen Zweck darin besteht, die im Lande zerstreuten Alterthümer zu vereinigen und deren Verschleppung ausser Landes zu verhindern. Es sind die verschiedensten Kunstgebiete mit interessanten Objecten vertreten.

Correspondenz.

***Wien.** Abermals hat einer der Männer, welche das Verdienst haben, schon vor Decennien in Österreich die Alterthumskunde gepflegt zu haben, seine Laufbahn beschlossen. Sein Name, Adolf Ritter v. Wolfskron, ist auch den Freunden der „Mittheilungen“ nicht fremd und verdient es wohl, dass wir ihm einen ehrenden Nachruf widmen. Wolfskron, den 10. Februar 1808 zu Wien geboren, trat im Jahre 1830 nach zurückgelegten juridischen Studien in die Praxis der k. k. Lottodirection, erhielt sechs Jahre darauf die Stelle eines Controlors zu Bozen in Südtirol, wurde wenige Jahre darauf amtlich nach Brünn versetzt, wo er bis zum Jahre 1853 verblieb und in demselben Jahre nach Lemberg als Vorstand der Lottodirection übersiedelte. Sowohl die öffentlichen Zustände daselbst, als auch eine zerrüttete Gesundheit veranlassten Wolfskron, im Frühjahre 1863 nach Wien zurückzukehren, und in der Hoffnung, dass ihn ein Landaufenthalt kräftigen werde, bezog er im Juni mit seiner Familie eine Wohnung in dem nächst der Weilburg gelegenen Theile von Baden. Vier Wochen später, am 13. Juli 1863, erlag er jedoch seinen Leiden und wurde, umgeben von einem kleinen Kreise theilnehmender Freunde, im Friedhofe von St. Helena begraben. An diese einfache Diensteslaufbahn knüpfte jedoch Wolfskron eine reiche wissenschaftliche Thätigkeit. Eng befreundet mit Chmel, Gevay, Karajan, Feil, Leber u. s. w., betrieb Wolfskron schon in jungen Jahren geschichtliche Studien und es hatte vorzugsweise auf ihn das Mittelalter einen grossen Reiz ausgeübt. Unterrichtet von seinem Freunde, dem Maler Einsle, welcher in Wolfskron ein ungewöhnliches Talent für die zeichnenden Künste entdeckte, gewann letzterer vorzugsweise Interesse an mittelalterlichen Kunstdenkmalen und erkannte bereits bei seinem Aufenthalte in Südtirol den hohen Werth der Fresken im Schlosse Runggelstein bei Bozen und der beiden romanischen Portale des Schlosses Tirol. Nach Mähren versetzt, setzte Wolfskron dort mit Ernst und Liebe die begonnenen archäologischen Studien fort, veröffentlichte in Schmidl's Blättern für Literatur und Kunst im Jahre 1844 einen Aufsatz über das Portal des Brünner Rathhauses und im Jahre 1846 über die Zderadsäule bei Brünn. Das bedeutendste Werk Wolfskron's war und blieb bis zu seinem Tode die Herausgabe des Manuscriptes einer Hedwigslegende vom Jahre 1353, welche Boczek im Jahre 1844 in der Piaristenbibliothek zu Schlakenwerth auffand und dessen zahlreiche Illustrationen in künstlerischer wie culturgeschichtlicher Beziehung ein überaus reiches Materiale boten und nur mit der jüngst von Heider und Camesina herausgegebenen Florianer Handschrift in einen Vergleich gezogen werden können. Das Werk erschien im Jahre 1846 bei M. Kuppitsch in Wien, unter dem Titel: „Die Bilder der Hedwigslegende. Mit einem Auszuge des Originaltextes und historisch-archäologischen Anmerkungen. LI und 138 S. Fol. Mit 61 gemalten Steindrucktafeln“, und ist gegenwärtig noch von hohem Werthe, wenn auch die Abbildungen den heutigen strengen Anforderungen nicht mehr ganz genügen und die kunstarchäologische Forschung manche Anschauungen des Verfassers überholt hat. — Als die k. k. Central-Commission ins Leben trat, schloss er sich den Bestrebungen derselben mit wärmster Theilnahme an und wurde auch von derselben zum Correspondenten ernannt. In den „Mittheilungen“ veröffentlichte er zwei grössere Aufsätze über die Bedeutung des Bischofstabes und über Holzkirchen in Mähren, Schlesien und Galizien. Eine Abhandlung über Miniaturen des XIII., XIV. und XV. Jahrhunderts sollte im „Jahrbuche“ erscheinen, sie scheint jedoch nicht zum Abschlusse gekommen zu sein und es musste desshalb auch deren Veröffentlichung unterbleiben. Von anderen Arbeiten Wolfskron's erwähnen wir seine Theilnahme an dem grossen Werke: „Die Landtafel des Markgrafthums Mähren“, Brünn 1854—1861, herausgegeben im Vereine mit Peter Ritter v. Chlumecky, Dr. Joseph Chytil und Karl Demuth, eine Publication von grosser provincieller Bedeutung, zu welcher Wolfskron die facsimilirten Wappen, Schriftproben und Miniaturen auf 23 Tafeln lieferte und eine Reihe gehaltvoller Aufsätze und Zeichnungen über die Baudenkmale Znaims, die Iglauer Bauten, die Abtei Tischnowitz und die Kirche St. Kathrein bei Blansko, veröffentlicht im „Notizenblatte“ der mährisch-schlesischen Gesellschaft für Landeskunde. Das letzte der Vollendung nahe Werk war ein raisonnirender Katalog der Incunabeldruckwerke der St. Jakobsbibliothek in Brünn. K. W.

Literarische Besprechung.

Petit Victor: Châteaux de la vallée Loire, des XVI, XVII et XVIII siècles, dessinés d'après nature etc. Paris, 1862. 2 Vol. gr. Fol.

Das Werk verdankt seine Entstehung eigentlich dem bekannten Alterthumsforscher Du Sommerard; er sandte nämlich (für sein bekanntes Werk *„les arts au Moyen-Age“*) den Maler Victor Petit, Schüler des M. de Caumont, in die Touraine, damit derselbe dort die vorzüglichsten Schlösser nach der Natur zeichne und dieser fand dadurch so vielen Geschmack an dem Studium mittelalterlicher Burgen, dass er sich mit Eifer auf derlei archäologische Forschungen warf und nunmehr das vorliegende Werk herausgab, dessen erster Band in fünfzig Tafeln die vorzüglichsten Schlösser der Departements *de la Loire, de Saône-et-Loire, de l'Allier, Cher, la Nièvre, Yonne, Loiret, Eure-et-Loir, Loir-et-Cher* und *d'Indre et Loire* mit 68 Seiten Text vorführt.

Der zweite Band, ebenfalls mit fünfzig Tafeln, enthält die zweite Partie von *Indre-et-Loire, l'Indre, la Sarthe, Deux-Sèvres, Mayenne, Maine-et-Loire* und *Loire-Inférieure* mit 26 Seiten Text. Ruinen, welche blos eine malerische Schönheit darbieten, wurden, als nicht zum Zwecke gehörend, weggelassen und dafür solche Schlösser gewählt, welche sich durch ihren Reichthum an Ornamenten oder durch den Namen ihrer Besitzer auszeichnen.

In der Introduction wird das Thal der Loire beschrieben und dabei erwähnt, dass sich in demselben mehr als fünfhundert (!) *„Châteaux seigneurials“* befinden, von denen viele noch sehr wohl erhalten sind, und meist nur jene Beschädigungen erlitten, welche in ziemlicher Entfernung von den übrigen lagen und daher in ihrer Abgeschlossenheit von den Briganden, hauptsächlich aber von den sogenannten *„Chauffeurs“* (Einheizern) angegriffen und ganz oder theilweise bezwungen werden konnten.

Wir wollen sogleich zu den Abbildungen gehen, um einige der merkwürdigsten dieser Bauten hervorzuheben:

Allier Nr. 4. *Château de la Palisse*, mit Rundthürmen und einer Capelle aus dem XV. und einem Zwischenbau aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, dem Marquis de Chabanne gehörend.

Cher Nr. 14 und 15. *Château de Meillant*, restaurirt 1503 von Charles d'Amboise Chaumont, reich verziert, besonders das Stiegenhaus, hier tour du lion genannt, und die Fenster im Hauptdache. Die Capelle liegt für sich allein rechts vom Schlosse.

Nièvre Nr. 17. *Château de Bordes*. Die Thürme, von unten bis oben aus Quadern bestehend, scheinen sehr alt. Ein Neubau fand durch Louis de la Platière im Jahre 1440 statt. Die Zwischenbauten (zwischen den Thürmen) und besonders das Portal fallen zu Anfang des XVII. Jahrhunderts.

Nièvre. Nr. 18. *Château de Chevenon*, von Jean de Chevenon um 1415 gebaut. Sehr ernst. Thürme und Halbthürme stehen enge aneinander, so dass für Zwischenbauten kein Raum bleibt, der Sicherheit ist alles geopfert.

Cher. Nr. 20 und 22. *Hôtel de Jaques Coeur*, gebaut, von demselben um 1443. Das erste Blatt gibt das aus Quadern gebaute Portal mit den Hauptfenstern des ersten und zweiten Geschosses und das zweite den Stiegenthurm (tourelle de l'escalier). Die Ornamente sind reich und sehr geschmackvoll.

Eure-et-Loire. Nr. 33. *Château de Châteaudun*. Hauptfaçade, erbaut von 1502 bis 1532. Vom Cardinal Jean d'Orléans. Ein sehr heiterer, freundlicher Bau, mit einem Stiegenhause, das drei Loggien über einander hat.

Ibid. Nr. 34. *Montigny-le-Ganelon*, umgebaut von 1480—1495 von Jacques de Beuty. Sehr eigenthümlicher Bau, mit verschiedenfarbigen Quadern geziert.

Loire-et-Cher. Nr. 37 und 38. *Château de Chambord*, von Franz I. im Jahre 1526 angefangen, unter Ludwig XIV. zugestutzt, mit einer wunderlichen Menge von Fenstern, Schornsteinen und Thürmchen im Mitteltract.

Ibid. Nr. 42. *Château de Moulin*, gebaut um 1490 von Pierre de Moulin. Nur die Grundtheile der Thürme, die Eckstücke und Fensterverkleidungen von Quadern, das übrige von Ziegeln, mit Zierathen.

Ibid. Nr. 45 und 46. *Château de Chaumont*, umgebaut von den Srs d'Ambois im XV. und XVI. Jahrhundert, hat vorzüglich schöne Verhältnisse und bietet desshalb einen sehr angenehmen Anblick dar.

Im zweiten Bande sind folgende die architektonisch interessantesten Herrensitze:

Indre-et Loire. Nr. 58. *Château de Brou*, umgebaut um 1480 durch den Seigneur de Sainte-Maure, sehr interessanter Quaderbau bis unter das Dach.

Ibid. Nr. 59. *Château de Coudra-Montpensier*, umgebaut 1470 durch Louis de Bourbon. Quaderbau bis unter die Dächer.

Ibid. Nr. 61. *Château de Réaux*, um 1520 von Jean des Réaux erbaut. Durchaus Quaderbau, der an den Thürmen durch quergeriefte Quadern schachbrettartig erscheint.

Ibid. Nr. 63. *Château de Luynes*, zu Ende des XV. Jahrhunderts durch die Seigneurs de Maillé umgebaut. An den beiden mittleren Rundthürmen der Nordseite sieht man Rohquadern aus der Mauer hervortreten, die auch noch bis über das zweite Geschoss reichen. Sie fallen auf, weil man sich ihren Zweck nicht wohl erklären kann. Im Texte wird nur gesagt, dass das imposante Schloss auf einem Felsengipfel steht, ohne dass Details des Baues berührt würden.

Ibid. Nr. 71 und 72. *Château d'Ussé*. Im Jahre 1440 von Jean de Bueil Comte de Sancerre zu bauen begonnen, fortgeführt von den Herren de l'Espinay (1448) und zuletzt (theilweise) von Vauban umgeändert. Ein wahrer Riesenbau und vielleicht das grösste ältere Schloss an der Loire, mit vielen Thürmen und einem, diese alle überragenden, sehr stark befestigten Donjon. Alles Quaderbau, mit Ausnahme der Vauban'schen Anfügsel.

Maine-et-Loire. Nr. 73 und 74. *Château de Montforeau*, umgebaut von den Grafen von Montforeau im XV. und XVI. Jahrhundert. Starker Befestigungsbau, mit vier Eckthürmen. Alles von Quadern. Im Hofe einen zierlichen Treppenthurm im Geschmack der Renaissance.

Ibid. Nr. 85. *Château du Perché*, begonnen 1495, vollendet 1510. Ein heiterer zierlicher Bau. Die Capelle steht seitwärts vom Schlosse, welches, so viel man aus der Zeichnung erkennen kann, zwar grösstentheils aus Quadern, aber doch auch mit Zwischenpartien von Ziegeln errichtet ist.

Ibid. Nr. 86. *Château du Plessis-Bourré*. Erbaut 1470 von Jean Bourré, Minister Ludwig's XI. Wasser-Veste. Ganz von Quadern, mit vier runden Eckthürmen, einem vierseitigen Brückenthurme und ziemlich langen Zwischenbauten. Der höchste der Eckthürme vertritt die Stelle des Donjon.

Loire inférieure. Nr. 97. *Château ducal de Nantes*, 1480 von Herzog François II. zu bauen begonnen und von Anne de Bretagne 1499 vollendet. Durchaus von Quadern. Alle Fenstergiebel sind ornamentirt, besonders reich aber die Giebel an den Fenstern im Dache. Seitwärts vom Stiegenthurme sind zwei Loggien, ebenfalls reich ornamentirt.

Ibid. Nr. 98. *Château de Haute-Goulaine*, von den Herren v. Goulain 1500 erbaut. Quaderbau in schönen Verhältnissen, die Giebel der Fenster im Dache sind sehr reich verziert.

Man staunt beim Durchgehen des Werkes eben so über den ungemeinen Reichthum an Bauten, als über den Reichthum derjenigen, welche diese Bauten errichten liessen, besonders so grosser wie das Château d'Ussé und von so vortrefflichem, beinahe unzerstörbarem Materiale! —

Die Zeichnungen des Herrn Petit sind sehr gut und mit eben so viel Kenntniss als Geschmack ausgeführt, nur wäre es im Interesse der Wissenschaft sehr angenehm gewesen, wenn nicht blos Grundrisse, sondern auch die Situationspläne jener Schlösser beigegeben worden wären, die nicht in der Ebene liegen und nicht von Wasser umfluthet werden, da die Anordnung aller Bauten jener Art geradezu vom Terrain bedingt sind und man sie ohne der Kenntniss dieses Terrains nur schwer zu verstehen vermag. So ist dies hier z. B. bei dem Schlosse von Langeais der Fall, indem die Eingangsseite mit den vier Thürmen mit steinernen Wehren (Bollwerken) so kriegerisch ernst aussieht, während der Hof nur ein friedliches Wohnhaus zeigt, wo weiter nach den Seiten hin alle Befestigungswerke aufhören und ein grosser Burgplatz Raum gewinnt. Vermuthlich finden sich dort in der Natur hohe Felswände, welche die Flanken und die Rückseite der Veste schirmen, aber derlei Dinge errathet man nicht gern, man will sie wissen. Der beigegebene Text ist ganz gut, nur wünscht man sich mehr Einzelnheiten über den technischen Theil der militärischen und domestical en Architectur jener Epoche. Es sind dies freilich etwas harte Anforderungen, aber einmal müssen sie doch gelöst werden und wo hätte man bessere Gelegenheit dazu als in den Thälern der Loire, wo beinahe ein Bild das andere verdrängt.

P.

Bibliographie.

Bulletino di Archeologia christiana del Cav. Giovanni B. de Rossi. Anno primo. Roma, Typographia Salvinci 1863, Nr 1—5.

Nr. 1. Scoperta d'una cripta istorica nel cemetero di Pretestato. — Inscriptiones christianae urbis Romae: Epitafio dell' anno 406. — Notizie: Scavi nella basilica di S. Lorenzo fuor delle mura. Scavi nella basilica di S. Clemente.

Nr. 2. Del sepolcro di S. Cirillo nella basilica di S. Clemente. — Epitafio di Flavio Magno insigne oratore — Notizie: Continuazione delle scoperte nel cemetero di Pretestato. Basilica di S. Lorenzo fuor delle mura. Secoliri antichi nell' agro Verano. Grandi scoperte di antichità christiane nelle Siria. Antichità cristiane nella Reggenza di Timisi.

Nr. 3. Inserizione damasiana scoperta dinnanza la cripta quadrata nel cemetero di Pretestato. — Epitaffi con data certa degli anni 323 e 434.

Nr. 4. Prime orgini della basilica di S. Clemente. — Notizie: Basilica di S. Lorenzo fuor delle mura. Cemetero di Pretestato sepolcri nel castro Pretorio. L'Augusteo d'Ancira trasformato in chiesa cristiana. Le scoperte del conte di Vogüé nella Siria.

Nr. 5. La croce d'oro rinvenuta nella basilica di S. Lorenzo. — Sulle prime orgini della basilica di S. Clemente. — Notizie (Roma) Chiusura delle catacombe Scavi a prima porta sulla via Flaminia. (Milano) Pitture scoperte nella basilica Ambrosiana (Poitiers) Anello d'oro e sigillo probabilmente di S. Radegonde regina (Vienna). La Biblia pauperum da antichi mano-scritti.

Correspondenzblatt des Gesammtvereines der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine. XI. Jahrgang, 1863. Nr. 4—6.

Der Bronzering von Söhren. (Nr. 5.) — Siegel der Pfalzgrafen von Tübingen. (Nr. 5.)

Reiss Heinrich. Sammlung der schönsten Miniaturen des Mittelalters aus dem XIV. u. XV. Jahrhundert. 1. — 3. Heft. gr. 8. (Mit Holzschnittafeln in Buntdruck.) Wien 1863.

Aus der k. k Hof- und Staatsdruckerei.

Lithogr v. Bultemeyer Gedr i d k k Hof-u Staatsdruckerei

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Ost. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Ost. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen.

Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Ost. W. an die Commissions-Buchhandlung Frandel & Ewald in Wien zur leiten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Unter Mitwirkung des Prof. Rud. v. Eitelberger und des Dr. Gustav Heider

redigirt von Karl Weiss.

№ 11. VIII. Jahrgang. November 1863.

Altchristliche Fresken in der Kirche S. Clemente zu Rom, entdeckt in den Jahren 1861 und 1862.

Von Prof. R. v. Eitelberger.

(Mit zwei Tafeln.)

Die Kirche S. Clemente, die auf der via di S. Giovanni in Laterano zwischen dem Colosseum und der lateranensischen Basilica liegt, ist seit jeher Gegenstand der Aufmerksamkeit der Freunde der altchristlichen Kunst gewesen. Erregt diese Basilica in ihrer heutigen Form schon dadurch, dass sie ein vollständig erhaltenes Atrium und im Innern die Ambonen mit der Osterkerze und die Cancellen zeigt, so wird die Theilnahme an diesem Monumente noch durch die Traditionen erhöht, welche sich an dasselbe knüpfen.

Die Basilica S. Clemente gehört zu denjenigen Kirchen Roms, welche vor dem V. Jahrhundert erbaut worden. Hieronymus gedenkt derselben schon am Ende des IV. Jahrhunderts in seinem Tractate „de viris illustribus“ als einer bestehenden Kirche [1]; bei dem Concilium unter Symmachus am Ende des V. Jahrhunderts kömmt die Kirche S. Clemente unter den Pfarrkirchen Roms vor. Anastasius bibliothecarius erwähnt derselben mehrmal in den Vitis pontificum bei Stephan III., Hadrian I. u. s. f.

Der gegenwärtige Bau ist allerdings aus einer etwas späteren Zeit. Bestimmte historische Anzeichen gehen wohl nicht über Paschal II. 1099—1118 hinaus; doch unterliegt es gar keinem Zweifel, dass auch die heutige Kirche in eine etwas frühere Zeit als das XI. Jahrhundert zu setzen ist.

Die letzte durchgreifende Restauration hat sie im Anfange des vorigen Jahrhunderts unter Clemens XI. erlitten; vor derselben hat Philipp Rondinini ein ausführliches Werk veröffentlicht: De S. Clemente, papa et martyre ejusque basilica in urbe Roma libri duo. Rom 1706.

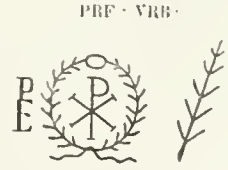
Einer Tradition zufolge soll die älteste Kirche an dem Orte gebaut worden sein, wo sich das Wohnhaus der Familie des heiligen Clemens befand; bei den ausserordentlich wenigen sicheren Nachrichten, welche sich auf das Leben des Papstes Clemens beziehen, und bei den sehr geringen, epigraphischen und baulichen Monumenten [1], welche vorliegen, wird Niemand leicht den Versuch wagen, diesen Traditionen weiter nachzuspüren; aber der Umstand, dass unter der heutigen Kirche ein Theil der älteren Basilica liegt, und das hohe Interesse, welches der Bau als solcher einflösst, haben schon mehrmal die Lust zu Nachgrabungen angeregt. In der Bunsen-Plattner'schen

[1] Am Schlusse des Lebens des heil. Clemens heisst es: „Er starb im dritten Regierungsjahre Kaiser Trajan's, καὶ τὴν μνήμην ἄχρι τήμερον ἐν τῇ Ῥώμῃ διακοδομημένη ἐκκλησία φυλάττει“. c. 15. Opera omnia Verona 1735, T. II.

[1] Die Aufschlüsse, welche in dieser Beziehung das Bullettino die archeologia cristiana“ (Nr. 4) macht, beschränken sich auf zwei Inschriften auf einer Metallplatte, die einst im Besitze von Leo Pasqualini von Fabretti Inscr. p. 522, Nr. 365. p. Muratori Thes. inse. 479, 4. und Pignorius Thes. inse. 479, 4. erwähnt wird, gegenwärtig nicht mehr existirt. Die Inschriften lauten:

TENE ME Q
VIA FVG · ET REB
OCA ME VICTOR
I · VCOLIT
O A DOMIN
ICV CLEM
ENTIS

FVGI EVP
LOGIO EX ·
PRF · VRB ·



D. i. tene me quia fugi et reboca (revoca) me Victori a Dominica(eo) Clementis — und weiter: fugi Euplogio ex praefecto Urbis. Diese Inschrift, welche in die Zeit unmittelbar nach Constantin den Grossen gesetzt wird, bestätigt das Vorhandensein einer Basilica Sancti Clementis, da das Wort dominicum ohne Zweifel als basilica zu verstehen ist. Über den Euplogius weiss man weiter nichts. Über die Anhaltspunkte, welche die alt-römischen Bauten für die Vermuthung, dass die Kirche S. Clemente auf Grund des alten Wohnhauses der Familie des Heiligen erbaut sei, bieten, folgen später einige Notizen.

„Beschreibung der Stadt Rom“ [1]) wird erwähnt, dass der deutsche Architekt Gau im Jahre 1818 Nachgrabungen angestellt hat, welche ohne besonderen Erfolg geblieben zu sein scheinen. Erst in neueren Zeiten wurden Ausgrabungen vorgenommen, zu denen der Anstoss aus unserem Vaterlande kam, jedoch nur mit halben Erfolgen; denn das Grab des heil. Cyrill, welches man suchte, fand man leer, und die ausgegrabenen Theile wurden wieder zugeschüttet, da man durch die Fortsetzung der Arbeit die heutige Kirche gefährdet glaubte.

Im Jahre 1858 hatte nämlich der apostolische Nuntius am Wiener Hofe Monsigr. de Lucca dem Wunsche der Slaven Ausdruck gegeben, dass bei der Feier der tausendjährigen Ankunft Cyrill's in Mähren, in Rom selbst Nachforschungen nach dem Grabe gemacht werden möchten. Es war nicht unbekannt, dass die Reliquien des Heiligen in der alten Kirche ruhen, und dass das ursprüngliche Grab auf der rechten Seite des Altars sich befunden hat. Später sollen die Reliquien in eine Capelle der heutigen Kirche gekommen sein. Da die Reliquien des Heiligen in die genannte Capelle aber nur durch eine Übertragung aus dem alten Grabe gekommen sein können, jede Erwähnung aber von diesem Factum fehlte, was bei dem Mangel an sicheren historischen Daten über ähnliche Vorgänge in jener Zeit Niemand Wunder nehmen darf, so schien es gerechtfertigt, nach dem Grabe selbst zu forschen, wodurch, wenn es leer gefunden würde, die Übertragung bestätigt, und ein kostbares Denkmal der Slaven an das Licht gezogen würde. Von dieser Idee ausgehend, hat man die Untersuchungen nach dem Grabe angestellt.

Die Ausgrabungen wurden unter der Apsis der heutigen Kirche S. Clemente vorgenommen. Das „Bulletino di Archeologia Christiana“ gibt eine deutliche Abbildung des Grundrisses der alten Apsis im Verhältniss zur neuen. Aus derselben geht hervor, dass die Apsis der alten Kirche bedeutend grösser war als die Apsis der heutigen, und in Folge dessen auch das Mittelschiff ein grösseres gewesen ist. Aber es kamen auch ältere Anlagen von römischen Gebäuden zum Vorscheine, die aus Ziegel gebaut, mit weissem Stuck versehen, mit figuralischen Ornamenten aus der heidnischen Zeit und Rosetten geschmückt, in das zweite Jahrhundert nach Christi versetzt werden. Eine weitere Untersuchung dieser Theile war nicht möglich, weil man befürchtete, dass bei fortgesetzten Nachgrabungen der Oberbau der heutigen Kirche Schaden leiden könnte. Die Auffindung eines Privatgebäudes unter dem Presbyterium der heutigen sowohl als der alten Basilica und zwar eines Gebäudes, dessen Alter in dieselbe Zeit gesetzt werden kann, in der der heilige Clemens gelebt hat, machen es den römischen Archäologen nicht unwahrscheinlich, dass die alte Basilica sich auf Grund eines römischen Hauses erhoben hatte, welches vom heil. Clemens oder wenigstens einer christlichen Familie seiner Zeit bewohnt worden ist. Bestimmte Anhaltspunkte fehlen, wie gesagt, gänzlich.

Ausser diesen römischen Überresten aus der Kaiserzeit fand man noch eine Construction aus Tuffsteinen, die in das frühere römische Alterthum hineinzureichen scheint.

Ein leeres offenes Grab wurde an der Stelle gefunden, an welcher der Tradition zufolge das Grab des heil. Cyrill gewesen ist, und in der Nähe desselben ein Gemach mit zwei Darstellungen, von denen die eine die Immersionstaufe einer älteren Person durch einen heiligen Bischof, welcher dem Täufling die rechte Hand auf das Haupt legte. Rossi hielt diesen Bischof für Cyrill, andere für den heil. Sylvester, der den Kaiser Constantin tauft. Für seine Ansicht führt Rossi den Umstand an, dass die Abbildungen der Päpste in den altchristlichen Fresken Roms einen ganz andern Typus zeigen, als den des Bischofs und dass auch der Bart, die zahlreichen Kreuze am Pallium und die verschiedenen Ornamente an demselben nicht auf einen lateinischen, sondern auf einen orientalischen Bischof hindeuten.

Das zweite Bild zeigt einen Fürsten, der die rechte Hand hebt, um einen Befehl zweien Personen, die neben ihm stehen, zu ertheilen; aber dieses Bild ist gänzlich zerstört. Es sind gar keine Anhaltspunkte vorhanden, um auf eine bestimmte Persönlichkeit hinzuweisen, und Rossi ist gänzlich im Unklaren, ob er den mährischen Fürsten Rastislaw oder den griechischen Kaiser Michael oder den bulgarischen Fürsten gleichen Namens darin erkennen soll. Rossi und P. Mullooly sahen einige Spuren von Buchstaben; welche sie ACIRIL lesen. Von diesen sollen jedoch nur die ersten drei einigermassen deutlich sein; der vierte jedoch ist ganz unbestimmt. Rossi setzt diese Fresken in das X. Jahrhundert [1]).

Wo das Grab des heil. Cyrill sich gegenwärtig befindet, ist ungewiss; diejenigen, welche dasselbe im Vatican gesucht haben, sind in ihren Bemühungen eben so erfolglos gewe-

[1]) Bd. III, Abth. 1, S. 577

[1]) In dem Berichte über das „sepolcro di S. Cirillo nella Basilica di S. Clemente“ (Nr. 2 des Bulletino) wird ausserdem noch von Fresken gesprochen, welche sich auf der linken Seite der unterirdischen alten Basilica befinden, aber in so unbestimmter Weise, dass man sich keine einigermassen deutliche Vorstellung von den dargestellten Gegenständen machen kann. Auch werden zwei Inschriften angeführt, eine davon findet sich unterhalb einer der Fresken und lautet: HVC·A·VATICANO·FERTVR PP·NICOLAO·IMNIS·DIVINIS·QV (atque?) AROMATIBVS·SEPELIVIT Wir erwähnen diese Inschrift, ohne es zu versuchen, sie mit einem bestimmten Factum in Verbindung zu bringen. Es ist eben so schwierig, sie auf die Übertragung der Reliquien des heil. Clemens, die vom h. Cyrill nach Rom gebracht worden sein soll, zu beziehen, als auf die Bestattung des heil. Cyrill im Vatican. Das Bild, welches oberhalb der Inschrift sich befunden hat oder noch befindet, würde vielleicht eine Handhabe zur Erklärung bieten. Die zweite Inschrift, die sich in demselben Orte befindet, nennt eine Maria macellaria als Stifterin eines Bildes in ähnlicher Weise, wie es bei dem Bilde des Beno de Rapiza der Fall ist. Sie lautet: EGO MARIA·MACELLARIA·P·TIMORE·DEI ET·REMEDIO·ANIMAE·MEAE P(ro) G(ratia) R(ecepta) F(aciendum) C(uravi).

sen, als die, welche der in den Bollandisten niedergelegten Erzählung, wie man glaubt eines Augenzeugen, des Gaudericus folgen, welcher berichtet, dass der Körper des heil. Cyrill zuerst vom Papst Hadrian II. im Vatican begraben, später aber vom Vatican nach *Clemente cum loculo marmoreo* übertragen und daselbst *in monumento ad id praeparato* aufbewahrt wurde. Von diesem *monumentum* aber findet sich heutigen Tages keine Spur mehr. Dass Cyrill in der Kirche des heil. Clemens begraben wurde, bestättigen übrigens auch die italische und bulgarische Legende de St. Cyrillo et Methodio. Das Todesjahr Cyrill's fällt in das Jahr 869 [1]). Wir bedauern sehr, dass uns Photographien von jenen Fresken, welche sich angeblich auf das Leben des heil. Cyrill beziehen, nicht zur Verfügung stehen. Von den photographischen Abbildungen, welche durch freundliche Vermittlung dem Herrn Sectionsrathe Dr. Gustav Heider zukamen, beziehen sich zwei auf das Leben des heil. Clemens und des heil. Alexius; auf der dritten photographischen Abbildung befindet sich eine Himmelfahrt Mariä und mehrere Scenen aus dem neuen Testamente.

Auf der Taf. XI ist das Frescogemälde dargestellt, welches sich in den drei übereinander stehenden Darstellungen sämmtlich auf den heil. Clemens bezieht. Die obere Darstellung ist nur der unteren Hälfte nach erhalten, die mittlere und letzte hingegen ist ganz gut conservirt und auch dem Gegenstande nach fast ganz klar.

Da sich sämmtliche Vorstellungen auf das Leben des Heiligen beziehen, so dürfte es passend sein, vorerst auf den Heiligen selbst etwas näher einzugehen. Bei einem Blick auf das Leben des Heiligen ist es unbedingt nöthig, den historischen Theil von dem legendarischen zu trennen. Die Legenden in Beziehung auf den heil. Clemens fliessen sehr reich, die historischen Daten sind sehr spärlich vorhanden. Wer die Vorsicht würdigt, mit welcher zwei gleich ausgezeichnete neuere katholische Kirchengeschichtsforscher, Prof. Dr. J. J. Ritter und Prof. Dr. C. J. Hefele [2]), sich über den heil. Clemens aussprechen, wird den Unterschied in der legendarischen Auffassung des Lebens leicht würdigen.

Ohne Frage gehört der heil. Clemens zu den hervorragendsten Erscheinungen des christlichen Alterthums; vom heil. Paulus im Briefe an die Philipper erwähnt, dessen Begleiter er auf seinen Reisen gewesen zu sein scheint, nimmt er auch als Schriftsteller unter den apostolischen Vätern eine bedeutende Stelle ein. Einige halten Clemens für den unmittelbaren Nachfolger des heil. Petrus, andere setzen den Linus und Cletus zwischen den heil. Petrus und den heil. Clemens als Bischöfe von Rom. Die letztere Ansicht vertreten Irenäus, Eusebius und der heil. Hieronymus, und in der Zeit, in der die unterirdischen Fresken von San Clemente gemalt wurden, muss diese Ansicht in Rom die vorherrschende gewesen sein; denn auf dem oberen Bilde erscheint Sanctus Clemens Papa zwischen dem Sanctus Petrus und dem ersten Nachfolger Petri, Linus auf der einen Seite und dem Cletus auf der anderen Seite.

Über den Tod des heil. Clemens sind die historischen Daten wohl zweifellos. Hieronymus und Eusebius wissen nichts von dem Märtyrertode desselben, auch Irenäus erwähnt desselben nicht; es ist wohl kaum ein Zweifel, dass derselbe in Rom gestorben und daselbst begraben wurde. Einer unzuverlässigen Tradition zufolge soll er nach dem taurischen Chersones verbannt und dort in das Meer gestürzt worden sein. Auf diese Traditionen haben wir eben so wenig Grund einzugehen, als auf seine Schriften. Die Fresken, deren Behandlung uns obliegt, stehen mit jenen Legenden, welche sich auf den Tod des Heiligen im Chersones beziehen, in keinem Zusammenhange; sie sind den Traditionen aus dem Leben des Heiligen in Rom entnommen und beziehen sich auf einen Sisinnius, einen Freund des Kaisers Nerva, dessen Regierungszeit zwischen 96 und 98 fällt. Der Tod des heil. Clemens wird von einigen in das dritte Jahr der Regierung Trajans 101 nach Christi gesetzt, andere hingegen, und darunter gehört in neuerer Zeit Hefele, lassen ihn zwischen 68—77 regieren und setzen seinen Tod in die Zeit des Kaisers Vespasian, 69—79; für unsere Fresken ist diese Zeitbestimmung eine gänzlich gleichgiltige; denn, da wir glauben, dass der Beno de Rapiza, welcher die unterirdischen Fresken in San Clemente malen liess, ein Slave gewesen ist, und die Verehrung des heil. Clemens bei den Slaven erst nach der Zeit des heil. Cyrill und Methud in Schwung gekommen ist, so sind für uns die Zeitbestimmungen über den Tod des heil. Clemens von keiner Bedeutung.

Den Schlüssel zu den Darstellungen gibt uns die Legenda aurea des Jacobus a Voragine [1]); daselbst wird die Geschichte mit dem Sisinnius in folgender Weise erzählt;

„Als der heil. Clemens die Theodora, die Gemahlin des Sisinnius, eines Freundes des Kaisers, zum Glauben bekehrt und dieselbe versprochen hatte, bei dem Vorsatze der Keuschheit zu verharren, betrat Sisinnius, durch Eifersucht getrieben, heimlich hinter seiner Gattin die Kirche, mit der Absicht, zu erfahren, wesshalb jene die Kirche so häufig besuche. Es wurde aber vom heiligen Clemens ein Gebet gesprochen und vom Volke geantwortet. Da wurde Sisinnius ganz blind und taub und sagte zu seinen Dienern: „Hebet mich schnell auf und führet mich hinaus“. Da führten die Diener ihn durch die ganze Kirche herum,

[1]) S. Dümmler, Archiv XIII, 181; Dudik „Geschichte Mahrens“ Bd. I., S. 186, Anm 2.

[2]) Ersterer in seinem Handbuch der Kirchengeschichte“, Bonn, 1834, 1. Thl., S. 110; Hefele in dem Werke „Patrum Apostolicarum opera. Tübingen 1853, p. XXI.

[1]) Ed. Th. Grasse, Leipzig 1850, S. 784

konnten aber nicht zu der Thüre gelangen. Als Theodora sie so umherirren sah, wich sie ihnen anfangs aus, in der Meinung, dass ihr Mann sie erkennen könnte; dann aber fragte sie dieselben: „Was denn das wäre?“ Und sie antworteten: „Unser Herr ist, da er sehen und hören wollte, was er nicht sehen darf, blind und taub geworden. Da begann sie zu beten und flehte, dass ihr Mann von da weggehen dürfe; und nach dem Gebete sagte sie den Dienern: „Gehet nur und führet den Herrn zu euerem Hause“. Als sie weggegangen waren, zeigte Theodora dem heil. Clemens das Geschehene an. Darauf kam der Heilige auf Bitten der Theodora zu ihm und fand ihn mit offenen Augen, nichts sehend und nichts hörend, und als Clemens für ihn gebetet und jener das Gehör und das Augenlicht wieder erhalten hatte, gerieth er beim Anblicke Clemens', der neben dessen Gattin stand, von Sinnen, glaubte ein Spiel von Zauberkünsten gewesen zu sein und gebot den Dienern, sie möchten den Clemens festhalten, mit den Worten: „Damit er zu meiner Gattin kommen konnte, hat er mich durch Zaubermittel blind gemacht“. Auch befahl er den Dienern den Clemens zu fesseln und gefesselt einherzuschleppen. Aber jene glaubten beim Fesseln, dass es unbewegliche Steinblöcke und Felssteine seien, wie es auch dem Sisinnius schien, als sie den heiligen Clemens mit seinen Clerikern schleppten und banden. Da sagte Clemens dem Sisinnius: „Weil du sagst, dass Steine Götter seien, so hast du verdient, Steine zu schleppen“. Jener aber in der Meinung, dass er wirklich gefesselt sei, sagte: „Ich werde dich tödten lassen“. Doch Clemens ging von da weg und bat die Theodora, vom Gebete nicht abzulassen bis der Herr ihren Gatten heimgesucht hätte. Als demnach Theodora betete, erschien ihr der Apostel Petrus und sagte: „Durch dich wird dein Mann gerettet werden, damit erfüllt wird, was mein Bruder Paulus sagte: Ein ungläubiger Mann wird durch die gläubige Frau gerettet werden“. Mit diesen Worten verschwand er. Und gleich darauf rief Sisinnius seine Gattin zu sich, sie beschwörend, dass sie für ihn bitten und den heiligen Clemens zu ihm rufen möchte. Als dieser gekommen war, unterrichtete er ihn im Glauben und taufte ihn mit 313 Personen aus seinem Hause. Durch diesen Sisinnius aber glaubten viele Vornehme und Freunde des Kaisers Nerva an den Herrn.“

Über einiges, was die oberste zur Hälfte zerstörte Frescodarstellung betrifft, ist bereits oben gesprochen worden. Wir fügen blos hinzu, dass ausser den Gestalten der vier ersten römischen Päpste, des heil. Petrus, Linus, Cletus und Clemens noch zwei andere Figuren sichtbar sind, welche offenbar nicht dem kirchlichen Stande angehören. Wen diese beiden Gestalten vorstellen sollen, ist völlig unklar, eben so undeutlich ist die Haupthandlung selbst, in welcher der heil. Clemens den Mittelpunkt bildet; so unverständlich die oberste Darstellung ist, so deutlich und bestimmt ist die zweite.

Den Mittelpunkt dieses Bildes bildet der heil. Clemens; er steht auf der Altarstufe selbst, im vollen priesterlichen Gewande, in der linken Hand die Manipel haltend, betend mit ausgebreiteten Händen. Das priesterliche Ornat ist so vollständig, dass dasselbe als ein Gewand-Muster hingestellt werden kann. Der Altartisch ist ganz einfach, auf demselben befindet sich nichts, als das Altartuch, ein Kelch von der Form der gehenkelten Speisekelche, wie sie in der früh-romanischen Periode auch diesseits der Alpen vorkommen, eine Patene und ein aufgeschlagenes Buch, worauf mit abgekürzten Formeln die Worte zu lesen sind: dominus vobiscum, pax domini sit semper vobiscum. Oberhalb des Altares ist eine corona lampadum angebracht, die auf einer Decke befestigt ist. Auf der Wandfläche zwischen der Lampe und dem Altar SCS. CLEMENS PAPA: zur rechten Seite des Bischofes stehen zwei Diakonen und zwei andere Priester, von denen jeder einen Bischofstab trägt; vor demselben befinden sich stehend Beno und seine Gemahlin, sie halten zwischen Tüchern je zwei grosse Ringe, (Goldringe?) welche sie zum Opfer zu bringen scheinen. Zur linken Seite des heil. Clemens befindet sich Theodora mit einem reichen Gefolge und der erblindete Sisinnius mit seinem puer, der trotz der offenen Thür, welche sammt dem velum hinter ihm sichtbar ist, den Ausgang aus der Kirche nicht findet. Unterhalb dieser Darstellung befindet sich folgende Inschrift: † EGO BENO DE RAPIZA CU(m) MARIA VXOR(e) MEA P(ro) AMORE D(e)I ET BEATI CLEMENTIS P(ro) G(gratia) R(eccepta) F(ieri) C(uravi). — Unterhalb dieser Inschrift läuft ein sehr elegantes Ornament im spätrömischen Charakter.

Eine ganz interessante Darstellung enthält das unterste Bild; dass sich dasselbe auf die Legende mit dem Sisinnius bezieht, ist sowohl aus der Inschrift vollkommen deutlich, als in der früher angeführten Erzählung angedeutet, wo es heisst: „Da sprach Clemens zu Sisinnius: „Weil du sagst, dass Steine Götter seien, so hast du verdient, Steine zu schleppen“. Das Ziehen von Steinen wird auf dem unteren Bilde zweifellos vorgestellt; in der einen Figur ist Sisinnius dargestellt im Acte des Befehlens; drei andere Personen im Arbeitscostüme ziehen eine Säule in einer Halle, zwischen den Säulen derselben stehen die Worte: DVRITIAM CORDIS DRIS(?) SAXA TRAERE MERVISTI, die anderen oberhalb der drei ziehenden Personen angebrachten Worte geben keinen rechten Sinn COSMARIS scheint ein Name zu sein.

Das zweite Frescobild (Taf. XII) enthält Vorstellungen, welche sich auf das Leben des heil. Alexius beziehen. So wie das eben besprochene Wandbild besteht auch dieses Gemälde aus drei Theilen, von denen die oberen zwei figuralische Darstellungen enthalten, die untere eine reine ornamentale. Die oberste figuralische Darstellung ist ziemlich zerstört, doch lässt sich der Inhalt der Vorstellungen mit grosser Deutlichkeit erkennen.

Lithogr. v. Bultemeyer

Druck d. k. k. Hof- u. Staatsdruckerei

Die obere Hälfte der Figuren ist gänzlich vernichtet, der untere Theil hingegen deutlich und unzweifelhaft. In der Mitte ist der thronende Christus dargestellt, sitzend, das offene Buch des Lebens in der Hand, auf dessen aufgeschlagenen Seiten die Worte . . . FOITIS | . . . VINCVLA MORTIS deutlich zu lesen sind. Er trägt ein pallium und eine *tunica talaris laticlaria*. Seine Füsse sind nackt und ruhen auf einem geschmückten Schemel, auf dem reichverzierten Throne befindet sich ein Polster, zu beiden Seiten stehen zunächst die beiden Erzengel Michael und Gabriel Weihrauchfässer schwingend, bekleidet und beschuht in ähnlicher Weise, wie man es an älteren byzantinischen Darstellungen sieht, und endlich an den beiden Enden der heil. Clemens und Nicolaus (NYCOLAVS) in den bekannten altkirchlichen Gewändern.

Die mittlere Darstellung ist dem Leben des heil. Alexius entnommen und nicht blos in künstlerischer und archäologischer Beziehung sehr interessant, sondern auch mit Rücksicht auf das Leben des Heiligen, zu welchem dieses Bild einen nicht unwesentlichen Beitrag bietet; da aber die Vorstellung ohne Rücksicht auf das Leben der Heiligen gänzlich unverständlich ist, so wollen wir dasselbe nach den Mittheilungen der Bollandisten [1]) geben. Zu den Quellen, welche in den *actis sanctorum* über das Leben des Heiligen mitgetheilt werden, kommen noch einige spätere, darunter ein mittelhochdeutsches, worauf wir aus dem Grunde keine Rücksicht nehmen, weil die Darstellungen von S. Clemente ohne alle Frage viel älter sind, als die eben angeführten.

Die Quellen zu dem Leben des heil. Alexius fliessen ziemlich reichlich; darunter befinden sich besonders ein *Canon in sancti honorem* aus dem IX. Jahrhundert, aus dem Griechischen übersetzt, eine anonyme Vita, entnommen einem alten Pergamentcodex aus dem XI. Jahrhundert und eine *vita metrica*, welche man dem Bischof Marbod aus Angers († 1112) zuschreibt. Die Lebensgeschichte des Heiligen ist in Kurzem folgende:

Der Vater des heil. Alexius war ein reicher vornehmer Römer, Namens Euphemianus, seine Mutter soll Aglae geheissen haben: beide waren sehr fromm, aber ihre Ehe kinderlos; ihre Gebete richteten sie darauf, dass ihnen ein Sohn gegeben werde; der Himmel erhörte ihr Gebet, schenkte ihnen einen Sohn und sie beschlossen den Rest des Lebens keusch und heilig zuzubringen. Der Sohn mit allem Aufwande geistiger Mittel erzogen, wuchs heran, und es kam die Zeit, wo die Eltern daran dachten, ihm eine Braut zu suchen; sie wählten ein Mädchen aus kaiserlichem Geschlechte, schmückten das Hochzeitsbett und liessen in der Kirche des heil. Märtyrers Bonifazius ihnen durch Priesterhände bräutliche Kronen aufsetzen. Als es Abend wurde, führten sie den Sohn in das Brautgemach. In dasselbe eingetreten, unterrichtete derselbe seine Braut in den Geheimnissen der christlichen Lehre und floh zuerst nach Laodicea, dann nach Edessa, um dort das Bild Jesu Christi zu verehren. Siebzehn Jahre lebte er daselbst unbekannt in freiwilliger Bettlerarmuth; alle Versuche der Eltern, das Kind zu finden, waren vergebens. Um das Mass christlicher Demuth voll zu machen, kehrte er in das Haus des Vaters zurück, blieb dort unerkannt, und unterzog sich jener demüthigenden und rohen Behandlung, der in den damaligen Zeiten Diener ausgesetzt waren. Er starb in diesem Zustande im väterlichen Hause, aber der Augenblick des Todes war zugleich der seiner Verherrlichung. Sonntags nach der Messe liess sich, wie der Anonymus in der Vita erzählt [1]), in der Kirche eine Stimme vernehmen, welche rief: *venite ad me omnes, qui laboratis et onerati estis, et ego vos reficiam.* Zum zweiten und zum dritten Male ertönte eine ähnliche Stimme; endlich erhielten die durch die himmlische Erscheinung erschreckten Betenden die Weisung im Hause des Euphemianus den Mann Gottes zu suchen, der für Rom beten solle. Ganz Rom, die Kaiser Arcadius und Honorius und der *Pontifex Innocentius* begaben sich in das Haus des Römers, um den Gottesmann zu suchen. Euphemianus erfuhr zuletzt, dass es sein Sohn war, den er, ohne ihn zu erkennen, Jahre lang als Knecht in seinem Hause beherbergte; er enthüllte das Gesicht des Todten und sah das Antlitz desselben leuchten wie eine angezündete Lampe oder das Gesicht eines Engels Gottes, in der Hand eine Schrift haltend, die er derselben vergeblich zu entreissen suchte. Als aber später der Kaiser und der Papst zur Leiche kamen, so erhielt der Papst sogleich aus der Hand des Heiligen die Schrift und gab sie dem *chartularius* des römischen Stuhles mit Namen Ethius auf dass er sie lese. Als der Inhalt derselben bekannt wurde, stürzte der Vater in Verzweiflung zu Boden, die Mutter und die Braut kamen mit aufgerissenem Kleide und gelösten Haaren klagend zum Leichnam, und das umstehende Volk weinte, durch diese Scene heftig erschüttert. Darauf legten Papst und Kaiser den heiligen Leichnam auf eine gezierte Bahre, bestatteten ihn, nachdem durch Berührung des Leichnams eine Reihe von Wundern vollzogen wurden, in der Kirche des heil. Bonifazius am 14. Juli

[1]) AA. SS. Boll., 17. Jul., IV, p. 254—256

[1]) Der Canon aus dem neunten Jahrhundert erzählt in der 8. Ode den Vorgang in poetischer Schreibweise folgendermassen:

Antea incognitus parentibus fuisti tempore tuae peregrinationis; revelasti ipsis arcanum, in Gloriam Dei nostri, o gloriose, te manifestans, qui te magna gloria dignatus fuit.

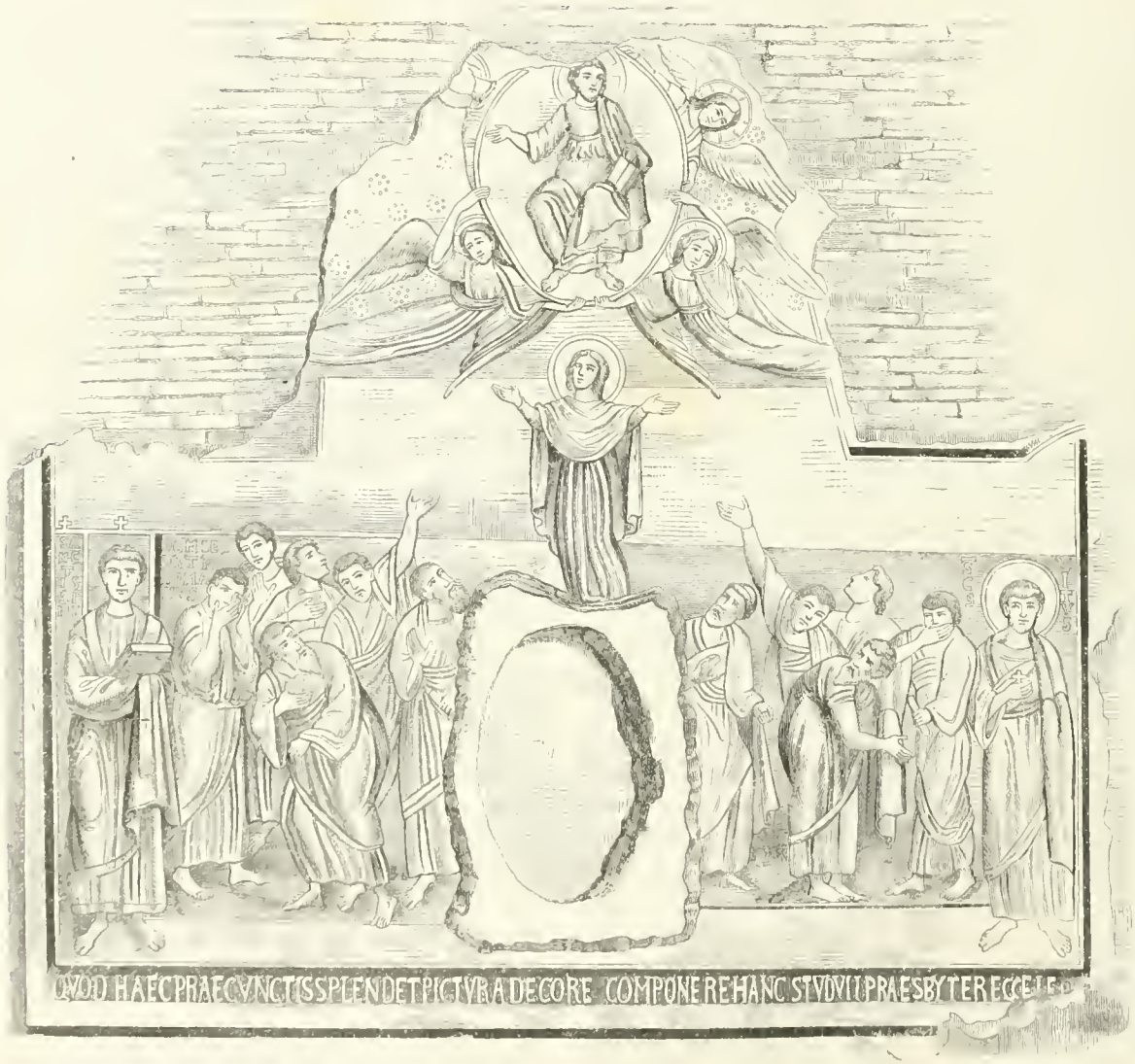
Notum fecit magna voce omni Romae Dominus absconditum thesaurum, ter Beate, in mendici habitu jacentem; domisque sanitatum ditantem omnes illos, qui in fide ad te accedunt.

Annuente Deo convenerunt principes populorum, imperatores ac sacerdotes, ut tibi, Beate, justa persolverent; et viderunt magnum spectaculum, miraculis, quae patrasti, Vir sancte, divina spiritus virtute, perculsi.

In ähnlicher Weise als der Canon und die Vita des Anonymus, behandelt dieselbe Scene die metrische Bearbeitung des Lebens, ohne zur Erklärung der Scene ein neues Moment herbeizubringen.

und errichteten ein Denkmal aus Gold und kostbaren Edelsteinen; der lieblichste Duft strömte von dem Leichname des Heiligen aus, und das Volk dankte Gott, dass er dasselbe gewürdigt habe, in dem Heiligen eine neue Stütze bei Gott zu erhalten.

Die Darstellung des mittleren Frescobildes auf Tafel XII wird nach dem eben Erzählten wohl nicht mehr zweifelhaft sein; das Bild stellt drei Scenen dar; auf der ersten sieht man Euphemianus (EVFIMIANVS) zu Pferde mit zwei Begleitern, neben ihm den heil Alexius in weitem umgegürten Gewande mit einer Tasche um die Schulter und einem grossen Stab in der linken Hand. Nach der Legende des heil Alexius ist es wahrscheinlich, dass in dieser Scene die Begegnung des Vaters mit dem Sohne dargestellt wird, ohne dass letzterer vom ersteren erkannt wird. Im Hintergrunde ist im Gemache die vereinsamte Braut oder die Mutter dargestellt. Auf der mittleren Gruppe sieht man den Papst Bonifazius — so glaube ich die Buchstaben B . . . PHATIVS lesen zu dürfen — mit einem reichen Gefolge von Clerikern in dem Acte dargestellt, wo er die *chartula* aus der Hand des todten Heiligen empfängt. Hinter dem Heiligen steht der Vater in erwartungsvoller Stellung; auf der dritten Scene sieht man den Heiligen im Bette liegend, mit einer prachtvoll ornamentirten Decke zugedeckt.



(Fig. 1.)

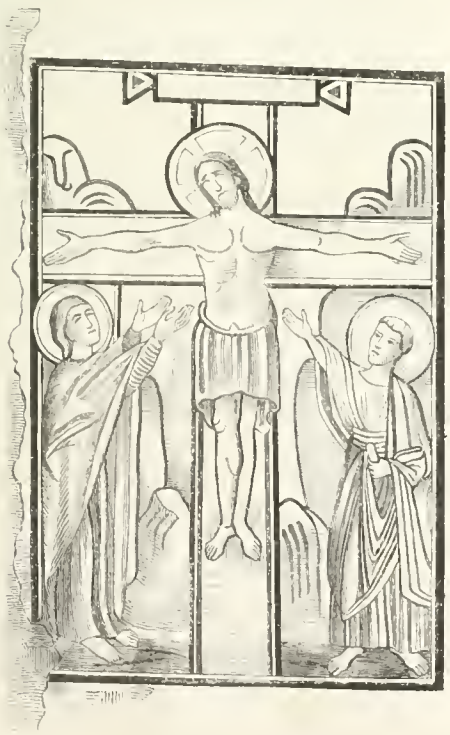
Mutter, Braut und Vater im Acte der Verzweiflung. Der Papst steht aufrecht, mit der rechten Hand segnend, mit der Linken die aufgerollte *chartula* haltend, auf welchem die Worte: *venite ad me* und *oratis* ziemlich deutlich zu lesen sind. Unter dem ganzen Bilde läuft folgende Inschrift:

NON PAT(er) AGNOSCIT MISERIQ(ue) SIBI POSCIT | | PAPA
TENET CARTA(m) VITA(e) QVE NVNTIAT ARTAM.

Dieses Frescobild ist sowohl in künstlerischer als in archäologischer Beziehung sehr lehrreich.

In ersterer Beziehung fällt die Lebendigkeit der Darstellung sogleich in die Augen. Die Scenen haben nichts von dem Steifen, Trocknen, Unlebendigem der älteren byzantinischen Darstellungen an sich; der Künstler hat dem Ausdrucke der Empfindung freien Lauf gelassen und sich nicht durch jene angeblichen Regeln des Styles der historischen Kunst gebunden, von denen man behauptet, dass sie gerade in der damaligen Zeit besonders streng gewesen und die Darstellung lebendig bewegter Scenen als ausserhalb der Grenzen historischer Kunst stehend vermieden hätten. Das archäologische Interesse concentrirt sich vorzugsweise in der Behandlung des Costümes, besonders in den Figuren des Papstes und in der Decke am Bette des Heiligen. Letzterer ist mit Thierfiguren geziert, wie sie aus der textilen Ornamentik des Orientes später in die ganze abendländische Kunst des romanischen Styles übergegangen ist. Die päpstliche Tiara hat ganz die Form des alten Pileus, das Pallium ist reich mit Sternen gestickt; eben so interessant sind die Vortragekreuze und die bauliche Anordnung des Hauses im Hintergrunde.

Unterhalb dieser historischen Darstellung läuft ein kleines Feld mit Palmettenornamenten und ein grösseres mit Vögeln, Fruchtkörben und einer Feldereintheilung, welche noch ganz den Typus der spät-römischen Kunst hat und auch in dieser Beziehung die Fortdauer der antiken Kunsttraditionen in Rom constatirt.



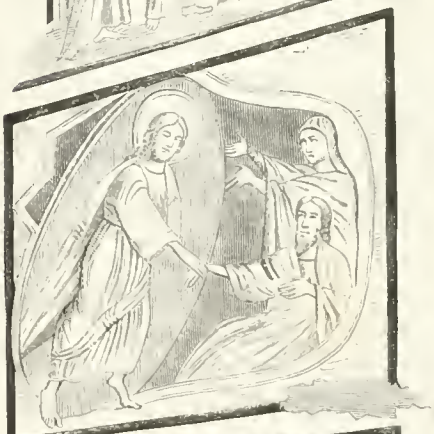
(Fig. 2.)

Der heil. Alexius und der Papst sind mit einem Heiligenschein umgeben. Unter der Regierung des Honorius (395—423) sassen Innocenz I. (402—417), Josinus (417—418) und Bonifacius I. (418—422) auf dem päpstlichen Stuhle. Die Legende lässt die Scene unter Innocenz I. spielen; das Frescobild zeigt einen Papst Bonifacius. Sollte die Inschrift richtig, und ein heiliggesprochener Papst Bonifacius dargestellt sein, so könnte es nur Bonifacius der IV. sein, der zwischen 608 und 614 regierte.

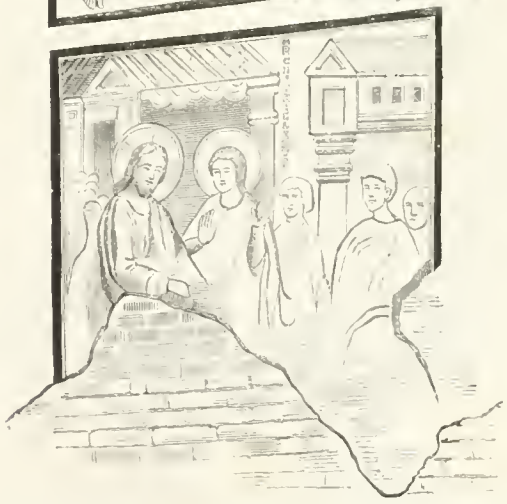
Die Darstellung der „Himmelfahrt Mariä" (Fig. 1) ist aus mehr als Einem Grunde interessant. Die Himmelfahrt ist nicht mit der Krönung verbunden; das offene Grab ist ohne Lilien; keiner der Apostel hält den Gürtel. Christus auf dem Weltenthrone im Sternenhimmel sitzend, hält das offene Buch des Lebens und vier Engel tragen den Limbus. Maria steht auf dem Grabe, mit ausgebreiteten

(Fig. 3.)

(Fig. 4.)



(Fig. 5.)



Armen, jugendlichem verklärtem Blick. Die eilf Apostel sind in sehr heftiger Bewegung. Sie haben keinen Heiligen-

Schein, und erscheinen wie die beiden Heiligen Leo und Vitus barfuss.

Der heil. Leo erscheint auf der rechten Seite, der heil. Vitus (Veit) auf der linken Seite des Bildes.

Die Darstellung des heil. Clemens ist aus mehr als Einem Grunde interessant. Er hat keinen runden, sondern einen viereckigen Nimbus. Rossi macht darauf aufmerksam, dass der viereckige Nimbus zuerst von dem Johannes diaconus in der vita S. Gregorii [1]) bemerkt wird, einem Schriftsteller aus dem IX. Jahrhundert. In dieser Zeit kamen viereckige Nimbus häufig vor, in VIII. Jahrhundert sehr selten. Die Inschrift, die später theilweise unleserlich geworden ist, lautet: SANCTISSIMVS DOM (inus) LEO Q(ar) T(us) Pa Pa ROMANVS. Das Wort sanctissimus — die griechischen Christen wenden ἁγιοτάτος in viel feinerer Weise an — bezieht sich in der Regel nur auf lebende Personen. Die Regierung des Papstes Leo IV. wird allerdings in dieses Jahrhundert (847—855) gesetzt. Auch das Vorkommen des heil. Vitus deutet auf das IX. oder X. Jahrhundert. Derselbe ist bartlos dargestellt, ein Kreuz in der rechten Hand haltend. Die Umschrift lautet: SCS VITVS.

Die Umschrift unterhalb des Bildes lautet: QVOD HAEC PRAE CVNCTIS SPLENDET PICTVRA DECORE COMPONERE HANC STVDVIT PRAESBYTER ECCEIEO. Die letzten Buchstaben sind undeutlich. Ob ECCE ecclesiae zu lesen, oder ob die sieben Buchstaben einen Namen, der in den Pentameter hineinpasst, lasse ich dahingestellt sein.

Die anderen drei Darstellungen (Fig. 2 bis 4), Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, die Frauen am Grabe und Christus in der Vorhölle haben wenig Bemerkenswerthes, was unsere Leser nicht von selbst auf den ersten Blick aus der Abbildung erkennen würden. Eine besondere Aufmerksamkeit verdient hingegen die Darstellung (Fig. 5) mit der seltenen Scene aus der Hochzeit zu Cana nach dem Evangelium Johannis. Nachdem die Hydrien mit Wasser gefüllt waren, hatte Jesus gesprochen: „Schöpfet nun und bringet es dem Speisemeister (architriclino τῷ ἀρχιτρικλίνῳ)“ u. s. f. Die genannte Darstellung zeigt uns diese Scene und den ARCHITRICLINVS. Du Cange [1]) weist unter Architriclinus (ἀρχιτρίκλινος) nach Isidor auf Major domni und unter Festum Architriclini auf eine Stelle in Puricelli's „Monum. Ambros. (p. 1073) hin, aus der hervorgeht, dass im Mailändischen das festum Architriclini am zweiten Sonntag post Epiphaniam, an welchem das Evangelium Johannis C. 2, de nuptiis in Cana gelesen wird, gefeiert. Auf bildlichen Monumenten erinnere ich mich diesmal das erste Mal, das Wort Architriclinus gelesen zu haben.

Wenn wir mit wenigen Worten unsere Ansicht über die Zeit, in welche die im Jahre 1861 entdeckten Fresken von S. Clemente zu setzen sind, so würden wir sie nicht über das X. Jahrhundert hinauf, und nicht über das Ende des XI. Jahrhunderts zurücksetzen. Für die Geschichte der Malerei der dazwischen liegenden Jahrhunderte in Rom bilden sie einen höchst interessanten und lehrreichen Beitrag. Sie stehen auf dem Boden abendländischer Welt- und Kunstanschauung, noch grossentheils dem der altrömischen Kunsttraditionen, die sich in der bezeichneten Periode in bemerkenswerther Reinheit erhalten haben.

Die gothische Pfarrkirche zu Schwaz in Tirol.

Aufgenommen vom Architekten Fr. Vieeider, beschrieben von P. Bertraud Schöpf.

I.

Geschichtliche Nachrichten.

Was die geschichtlichen Nachrichten über den Markt Schwaz betrifft, so hat selbe der fleissige Forscher Herr Conservator Tinkhauser in seiner Beschreibung der Diöcese Brixen zusammengestellt, und ich führe aus diesem Werke dasjenige hier an, was irgendwie zu den hier dargestellten Bauobjecten einen nähern Bezug hat.

Der Markt und das Dorf Schwaz mit 700 Häusern und 5000 Einwohnern breiten sich in einer der schönsten und freundlichsten Thalebenen des untern Innthales an beiden Ufern des Inn aus. Südlich, unmittelbar über dem Markte, ragt auf einem freien übergrünten Hügel der alte Schlossthurm von Freundsberg empor. Um die Mitte des XII. Jahrhunderts erscheint Schwaz schon als eine bedeutendere Ortschaft der Umgebung und es blühte unter dem Schutze der mächtigen Ritter und Gerichtsherren von Freundsberg zu einem Markte heran. Im Jahre 1326 erhielt Berchtold von Freundsberg vom tirolischen Landesfürsten Heinrich die Vergünstigung und Erlaubniss, „dass er einen Wochenmarkt haben soll zu Swatsche je über vierzehn Tagen“. Am Ende des XIV., sicher aber zu Anfang des XV. Jahrhunderts wurden die Silber- und Kupfergruben in der Gegend von Schwaz geöffnet und in Betrieb genommen. Dadurch ward den Gewerben ein weites und einträgliches Feld geöffnet und zahlreiche Knappenfamilien siedelten sich in und um Schwaz an. Gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts zählte Schwaz bei 6000 und im Jahre 1643 beiläufig 7000 Einwohner. Wie die Bevölkerung nahm auch der Wohlstand zu, und Schwaz blühte zu einer der grössten und wohlhabendsten Ortschaften des Landes heran. Der höchste Stand der Schwazischen Bergwerke fällt in das XVI. Jahrhundert. Nach der Berechnung des kundigen Freiherrn v. Sperges wurden aus denselben in der Periode 1523—1564 an Brauntsilber 2,212.209 Mark und 15 Loth

[1]) C. IV, C. 88.

[1]) Glossar. med. et inf. lat. ed. Herschl. T. I et III, l. i.

erzeugt. In Schwaz war desshalb der beständige Sitz der ersten Bergbehörde. — Auch die Knappen von Schwaz bildeten ein angesehenes, in der weiten Welt bergmännisch wohlbekanntes Völklein. Sie wurden in ferne Gegenden berufen, um den Bergbau zu eröffnen oder zu regeln. Aber es fehlte ihnen auch nicht an Übermuth. Im Jahre 1525 rückten sie zweimal schnell nach einander im Monat Februar gegen Innsbruck herauf, um ihre Forderungen bei der Regierung geltend zu machen und zu ertrotzen. — Schon gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts verminderte sich der Bergsegen von Jahr zu Jahr und die Familien, welche aus dem Bergbau als Mitgewerke ansehnliche Schätze gesammelt hatten, wanderten nach und nach fort. Im Jahre 1809 wurde Schwaz von dem Feinde eingeäschert, wobei jedoch die Pfarrkirche nebst der Franciscanerkirche vom Feuer unversehrt blieben.

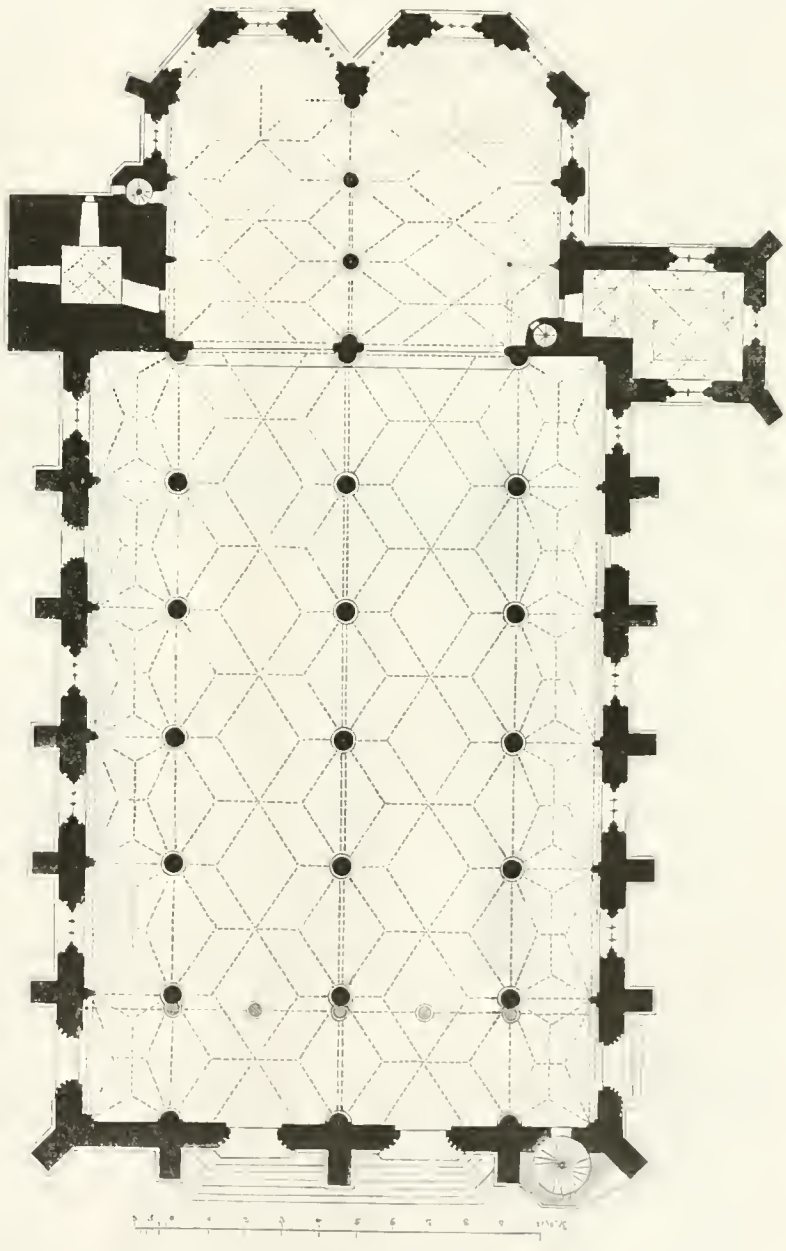
In kirchlicher Beziehung gehörte die ganze Gemeinde Schwaz zur Pfarre Vomp, einem eine halbe Stunde von Schwaz entfernten Dorfe. Erst um die Mitte des XVI. Jahrhunderts wurde zu Schwaz eine Expositur der Mutterpfarre Vomp errichtet und ein exponirter Cooperator weilte von dieser Zeit an in Schwaz. Zu einer selbstständigen Pfarre wurde Schwaz erst 1645 erhoben.

Der „Unser Frauen-Kirche" zu Schwaz wird 1337 das erste Mal urkundlich gedacht, jedoch war dies nicht der gegenwärtig stehende Bau, sondern sein Vorgänger. Was die Baugeschichte der gegenwärtigen Pfarrkirche anbelangt, kann aus Mangel an Quellen nicht viel Sicheres angegeben werden. Da sich vom Anfange des XV. Jahrhunderts an, wie schon früher bemerkt wurde, wegen der reichen Bergwerke die Bevölkerung und der Wohlstand in Schwaz mehrten, beschlossen die Gemeinsleute und die Gewerke von Schwaz um die Mitte des XV. Jahrhunderts, an die Stelle der frühern Kirche eine prachtvollere und grössere zur Ehre U. L. Frau zu erbauen. Die Zeit des Baues fällt, wie Tinkhauser sagt, wahrscheinlich in die Jahre 1460—1465. Sie soll im Jahre 1465 eingeweiht worden sein und zwar durch den Salzburger Weihbischof Kaspar von Baireuth. Als Baumeister bezeichnet die Volkssage den Lucas Hirschvogel. Dieser Mann hat in der Kirche ein Denkmal erhalten. In eine der Säulen des Schiffes der Kirche ist eine Erzplatte eingesetzt, welche folgende Inschrift trägt: „Anno domini 1875 am samstag nach lucie starb Lucas Hirtzfogel von nuremberg, dem Gott gnedig sei. Amen". Beachtenswerth für die Bestimmung der Zeit des Baues mag der Umstand sein, dass der Raum für Einsetzung dieses Metallplättchens schon beim Baue ausgespart und die Säule dafür so gearbeitet wurde, dass der Übergang aus der Runde in die Fläche durch ein consolenartiges Hervortreten des Steines unten und durch ein giebelartiges Zurücktreten desselben oben vermittelt ist. Man könnte daraus schliessen, dass im Jahre 1475 noch an der Kirche gebaut wurde. — Dies sind die wenigen Nachrichten, welche man bisher über diesen Bau anführen kann.

II.

Beschreibung des Baues.

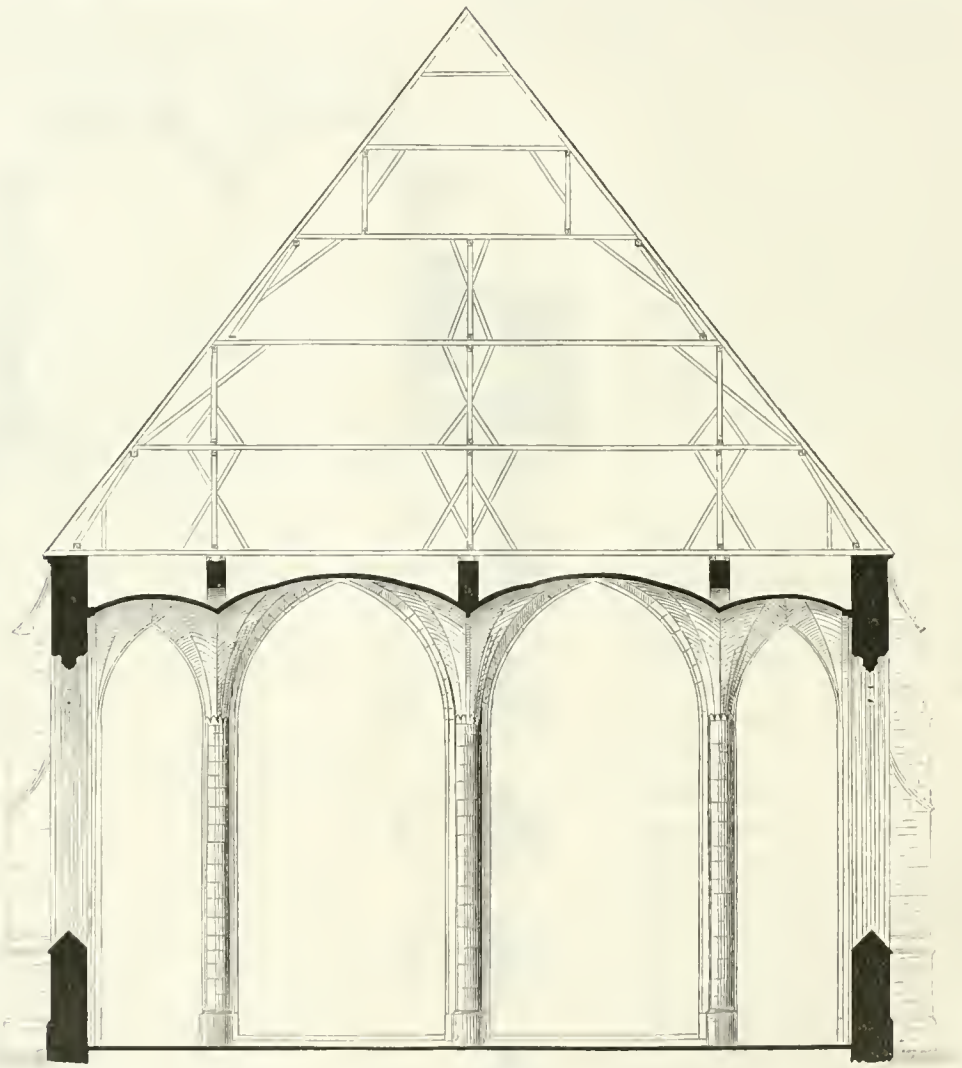
Diese Kirche gehört zu den grössten Baudenkmalen, die sich in Tirol aus der Vorzeit erhalten haben. Die meisten Kirchen in Tirol sind einschiffig und stammen aus der Periode des gothischen Styles. Die grösseren und daher mehrschiffigen Kirchen aus der Zeit der Gothik sind bei-



(Fig. 1.)

nahe sämmtlich Hallenkirchen, wie die zu Schwaz, dann die Pfarrkirchen zu Hall, Kufstein, Bozen, Imst, Sterzing, Seefeld, die Franciscanerkirchen zu Bozen, Innsbruck und Schwaz. Die Pfarrkirche zu Rattenberg ist zweischiffig. Nur in den Pfarrkirchen zu Landeck und Lienz überragt das Mittelschiff die Seitenschiffe und hat einen eigenen Lichtgaden.

Eine besondere Eigenthümlichkeit dieser Kirche ist, dass sie ein doppeltes Presbyterium mit zwei Apsiden hat (vergl. Fig. 1 den Grundriss und Fig. 2 den Querschnitt des Presbyteriums). Eine Folge dieser Anlage war, dass



(Fig. 2.)

das Langhaus entweder zweischiffig oder vierschiffig gebaut werden musste. Man baute es vierschiffig, indem man jedem Presbyterium ein um zwei Stufen tiefer gelegenes Langschiff vorlegte und jedem dieser Langschiffe ein schmäleres Seitenschiff anbaute (siehe Fig. 3 den Querschnitt des Langhauses). Man erhielt so einen Bau, der im eigentlichen Sinne eine Doppelkirche genannt werden kann. Diese eigenthümliche Anlage spricht sich consequenterweise auch in der Façade aus (siehe Fig. 4, Façade), indem dieselbe durch einen starken Strebepfeiler in zwei Theile getheilt wird, von denen jeder sein eigenes, seinem Langschiffe entsprechendes Hauptportal (zu dem man über neun Stufen emporsteigt) und darüber ein dreilichtiges Spitzbogenfenster mit schönem Masswerk hat. — Diese interessante Anlage verdankt die Kirche dem kameradlichen Sinne der Knappenschaft, welche, wie sie in politischer Beziehung eine eigene Körperschaft bildete, so auch eine eigene Kirche haben wollte, wenn auch unter Einem Dache mit der Bürgerschaft. Der Hochaltar in der nördlichen Apside (die Kirche ist orientirt) ist der Kirchenpatronin geweiht und birgt das heil. Sacrament; der auf der südlichen Seite ist den Aposteln geweiht und hat kein Tabernakel. Der Apostelaltar heisst heutzutage noch der Knappenaltar, und die Ehen des Knappenvolkes werden auch jetzt noch bei diesem Altare gesegnet.

Die Grössenverhältnisse der Kirche sind folgende:

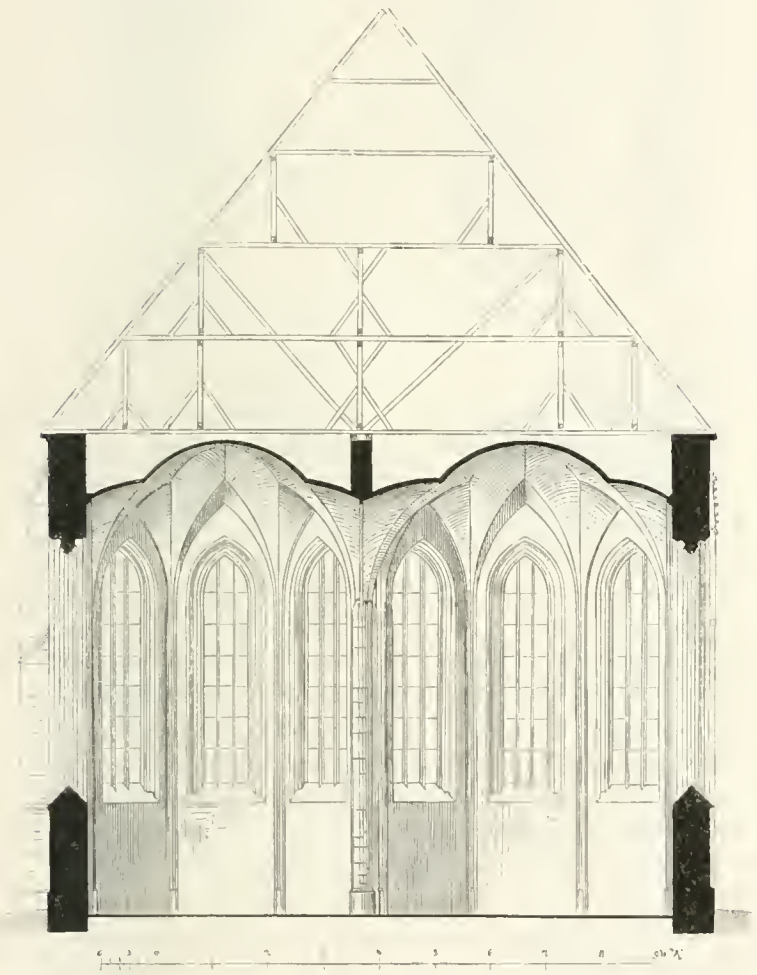
Länge der Schiffe 20° 5′ } im Lichten gemessen.
Breite der Kirche 13° 5′ }

„ „ Mittelschiffe 4° 3′ 6″ } von Mitte zu Mitte der
„ „ Nebenschiffe 2° 2″ } Säulen gemessen.

Länge der Chöre 8° 4'.
Breite des nördlichen Chores 4° 5' 3" } licht.
„ „ südlichen „ 5° 4' }
Lichte Höhe der Kirche im Chor 52'.
„ „ in den Schiffen 51'.
„ „ der Nebenschiffe 48'.

Die Chöre der Kirche sind der Länge nach von drei, das Langhaus von sechs Gewölbjochen überspannt.

Die freistehenden Stützen des Gewölbes haben durchgängig die Form der einfachen Säulencylinder mit einem



(Fig. 3.)

ebenfalls cylindrischen Soekel, auf den eine Abschrägung, welche von einer Hohlkehle unterbrochen wird, hinüberleitet. Diese Säulen haben im Schiffe einen Durchmesser von 34 Zoll und sind aus rauchfarbigem Dolomit gehauen, der hinter dem Schlosse Freundsberg gebrochen wurde. Nur die Säulen, welche die Chöre trennen, bestehen aus lichtrothem Kramsacher Marmor und haben einen Durchmesser von 31 Zoll. An den Wänden entsprechen den Säulen einfach gegliederte Pfeiler mit einem vorgelegten Halbsäulchen (Fig. 5 u. 6). Von diesen Säulen und Pfeilern gingen unmittelbar, ohne ein vermittelndes Capitäl, die Gurten und Gewölberippen aus, wie man dies aus einem alten Gemälde auf Georgenberg, auf welchem das Innere der Pfarrkirche von Schwaz zu sehen ist, abnehmen kann. Der Schmuck der Rippen ist dem Gewölbe in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geraubt worden, wo diese Kirche das Schicksal der meisten Kirchen in Tirol theilte, dass sie nämlich statt des frühern Schmuckes mit Zierathen im Rococo überfüllt und von der frescofreundlichen Zeit mit werthlosen Gemälden dieser Art bedacht wurde. Von dem frühern Gewölbeschmucke sind nur noch die profilirten Gurten, welche die ganze Kirche entlang die mittlere Säulenreihe verbinden, dann die Gurten, welche an der Umfassungsmauer von Wandpfeiler zu Wandpfeiler gespannt sind, erhalten. Auch die schöne Profilirung des Triumphbogens oder vielmehr der beiden Triumphbogen blieb unversehrt.

Die über dem Gewölbe von Säule zu Säule der Kirchenlänge nach gespannten und im Querschnitt ersichtlichen Gurten dienen theils als verticale Belastung, vorzüglich aber wohl zum Tragen des Dachstuhles. Die mittlere davon ist nicht gewölbt, sondern sitzt auf der Gurte auf, welche die beiden Hauptschiffe trennt und auch in der Kirche ersichtlich ist. Die Gurte linker Hand, obwohl in der Kirche nicht zu sehen, ist sonderbarer Weise schön profilirt und ganz aus Haustein.

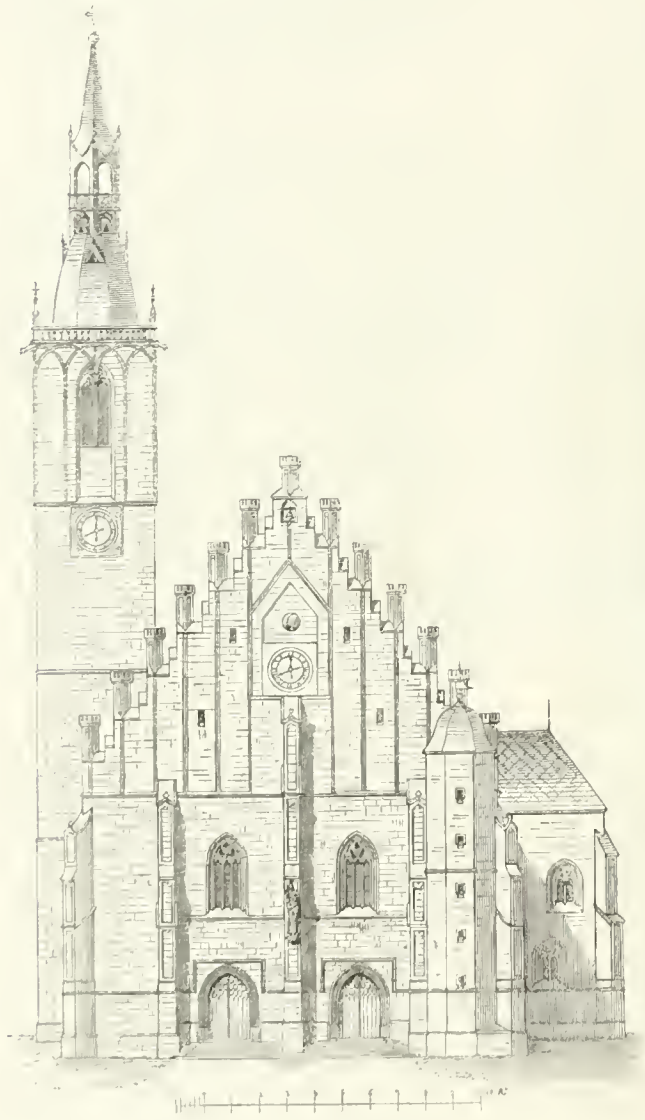
Die Fensterleibungen und Zwischenstäbe sind aus Tuffstein gehauen. Sie sind profilirt, im nördlichen Presbyterium reicher, nämlich durch eine Schräge, Kehle, worauf wieder eine Schräge mit vorgelegtem Rundstab folgt. Nach Aussen ist diese Profilirung durchgehends reicher.

In die Kirche führen sechs Thüren, nämlich nebst den zwei an der Façade noch zwei an jeder Langseite des Schiffes.

Der Kirche sind zwei Musikchöre eingebaut. Der erste und kleinere wurde zugleich mit der Kirche und zwar im südlichen Presbyterium hinter dem Triumphbogen erbaut. Man gewann den Raum dazu, indem man dieses Presbyterium nicht in der Längenachse der Kirche hielt, sondern es mehr gegen Süden hinter dem Triumphbogen austreten liess. Eine Wendeltreppe führt in diesen Chor hinauf und von ihm aus gelangt man in das obere Stockwerk der Sacristei. Die Brüstung dieses Chores ist sehr schön mit Wappenschildern und renaissanceartigen Säulchen decorirt. Der gegenwärtig als Musikchor benützte Einbau befindet sich an der Westseite der Kirche und ist eine etwas spätere Zuthat. Er ruht auf fünf marmornen Säulen und trägt eine ebenfalls aus rothem Marmor bestehende Brüstung, in welche schönes Masswerk fleissig eingehauen ist.

Das Äussere dieser Kirche macht wohl unter allen Kirchen des nördlichen Tirols den imposantesten Eindruck. Die Façade entspricht vollkommen der innern Anlage der Kirche. Ausser den zwei Strebepfeilern, welche gegen die Ecken wirken, sind an ihr noch drei Strebepfeiler angebracht, entsprechend den drei Reihen der Säulen im Innern. Dadurch wird die Façade in vier senkrechte Felder getheilt,

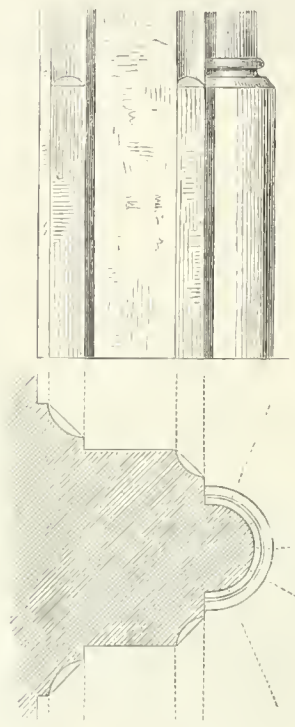
deren Breite mit den Schiffen im Innern übereinstimmt. Der mittlere Strebepfeiler ist, wie es sein Dienst erfordert, der stärkste und reicht über das Kranzgesims hinauf, welches die ganze Kirche umgibt und auch die Façade wagerecht durchschneidet, wodurch es den Giebel von dem untern Viereeke trennt. Das Kopfgesims, welches unter den Fenstern der Seitenschiffe herumläuft, ist ebenfalls der Façade entlang fortgesetzt, umschlingt auch hier die Strebepfeiler und umfasst rechtwinklich auf- und niedersteigend



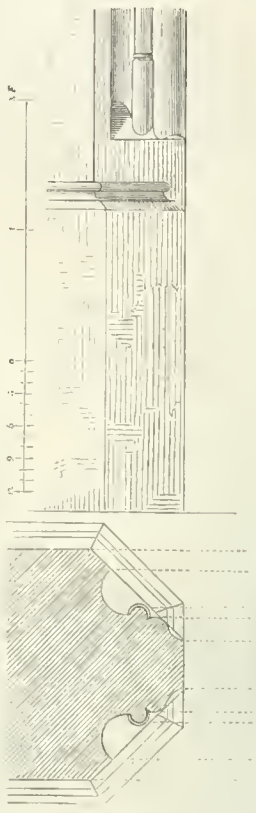
(Fig. 4.)

auch die Portale, so gewissermassen die Wimberge ersetzend. Unter den beiden Fenstern der Façade ist ebenfalls ein Gesims angebracht, das jedoch nur bis zu den nächsten Strebepfeilern reicht.

Eigenthümlich belebt ist der Giebel der Façade. Vom Kranzgesimse steigen 13 senkrechte viereckige, über Eck gestellte Pfeiler empor. Der Zwischenraum ist mit Mauerwerk ausgefüllt, das oben einen Staffelgiebel bildet. Die Pfeiler stehen mit ihrer vordern Ecke über die Mauer heraus, sie so in 12 senkrechte Felder theilend, und überragen zugleich den Staffelgiebel, sind an diesem obern, freistehenden Theile mit Blendarcaden geziert und enden in eine Zinnenkrone. Der mittlere Pfeiler ist unter seinem freistehenden Theile durchbrochen, um die Glocke der Marktuhr,



(Fig. 5.)



(Fig. 6.)

deren Zifferblatt im mittleren Felde des Giebels angebracht ist, aufzunehmen. Ober dem Zifferblatte ist eine Kugel angebracht, welche von der Uhr um ihre Axe gedreht wird und die Mondsphasen anzeigt. Sämmtliche Portale, Pfeiler, so wie die Strebepfeiler sind aus Haustein; die Zinnenkronen, so wie die etwas concaven Abdachungen der Strebepfeiler sind aber dessungeachtet mit Kupferblech eingedeckt. Die Strebepfeiler sind mit zierlichen Blendarcaden geschmückt und tragen an der obersten Abdachung auf einem niedrigen, etwas geschweiften Giebel einen steinernen Knauf, dessen acht Seiten wieder concav gehauen sind.

Die Presbyterien haben von Aussen keine Strebepfeiler, sondern hervorspringende, im Durchschnitt ein Dreieck bildende Grate, welche oben halbe Fialen mit Riesen und Bossen tragen, ersetzen die Stelle derselben. An den Langseiten und um die Presbyterien läuft zwischen dem Kranzgesims und der Fensteröffnung in der Mitte noch ein als Dreieck hervorstehendes Gesims wagerecht herum. Der Raum zwischen diesem und dem Kranzgesimse wurde, wie man es noch an manchen Kirchen, z. B. auch an der Pfarrkirche zu Imst findet, mit Masswerk bemalt, was wohl eine Reminiscenz an die Arcadenumgänge der romanischen Kirchen an diesem Platze sein mag, während dieses so

decorirte, unter dem Kranzgesimse herumlaufende Band zugleich dem Bedürfnisse einer Hervorhebung der Hauptlinien entspricht.

Der Thurm, ein einfacher, mässig gezierter majestätischer Bau (siehe Fig. 4) aus Haustein (rauchfarbigem Dolomit) steigt in vier Stockwerken empor, deren oberstes durch einfaches Masswerk schön geziert ist und einen Umgang aus steinernen Säulchen, an den vier Ecken aber mit Fialen trägt. Auf diesem Baue erhebt sich eine achtseitige, etwas convexe Pyramide, auf welcher die vierseitige Laterne mit ihren Füssen aufsteht. Pyramide und Laterne sind mit starkem Kupferbleche überzogen.

Die Treppe an der rechten Seite der Façade ist ein späterer Zubau, was man daraus abnehmen kann, dass die Steine derselben nicht in die Strebepfeiler eingebunden sind. Auch war früher der Helm dieser Stiege anders geformt, denn, wie man es noch von Innen sieht, war die Mauer nicht horizontal abgeschlossen, sondern jede Seite endete in einen Giebel, der ungefähr ein gleichseitiges Dreieck darstellte. Diese Stiege mag zur Zeit des Einbaues des westlichen Musikchores aufgeführt worden sein, obwohl man durch sie nicht blos in diesen Chor, sondern auch auf das Gewölbe gelangt. Früher führte nur die Treppe, welche in dem Pfeiler neben dem Thurme angebracht ist und zu den Glocken emporführt, zugleich auf das Gewölbe. Wie diese Treppe, so schreibt sich auch das Madonnenbild an der Façade, das aus Holz gefertigt ist, aus späterer Zeit her.

Die Kirche ist mit 1500 Kupferblechtafeln, von denen jede ungefähr 70 Pfund wiegt, bedeckt, so dass das Dach ein Gewicht von beiläufig 1050 Centner erreicht. Diesem festen Kupferdache und ihrem durchgehends soliden Baue überhaupt verdankt diese Kirche ihre Rettung bei dem heftigen Brande von Schwaz im Jahre 1809.

Ein miniirtes Gebetbuch aus dem XV. Jahrhundert, in der Stadtbibliothek zu Bremen.

Von H. A. Müller.

Wenn das Interesse des in der Stadtbibliothek zu Bremen befindlichen Evangelienbuches Kaiser Heinrich's III., das wir im Märzheft 1862 besprachen, sowohl in der zuverlässigen Angabe der Zeit und des Ortes seiner Entstehung, als in der grossen Verwandtschaft mit dem Egbertschen Codex in Trier einerseits, und mit dem Gothaer Evangeliarium Kaiser Otto's II. andererseits bestand, so ist das Interesse, welches uns eine andere der auf jener Stadtbibliothek aufbewahrten Handschriften gewährt, ganz anderer Art. Ich meine das auf Pergament in Gross-Octavformat 192 Blätter enthaltende Gebetbuch, welches nach einem vorangeschickten bildgeschmückten Kalendarium mit einer grossen Reihe von 0·17 Meter hohen, 0·12 Meter breiten, eine ganze Seite einnehmenden Miniaturen und vielen Initialen geziert ist. Die Zeit seiner Entstehung ist zwar weniger genau anzugeben, als die der genannten drei Evangelienbücher, lässt sich aber doch aus der Form der Initialen, noch mehr aus dem Style der Bilder, dem sehr durchgebildeten landschaftlichen Theile der Darstellungen, dem Costüme der Personen und dem Style der Randornamente, welche aus den bekannten leichten Arabesken, Blumen, Früchten, phantastischen Menschen- und Thiergestalten bestehen, dahin bestimmen, dass es gegen oder um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sein muss. Man braucht nur die im Britischen Museum befindlichen Manuscripte jener Zeit, aus denen Timms und Wyatt in ihrem praktischen Werke „the art of illuminating“ (Taf. 80, 81, 82) Proben gegeben haben, oder die in der Bibliothek des Arsenals in Paris aufbewahrten gleichzeitigen Gebetbücher zu vergleichen, um sich von der stylistischen Übereinstimmung mit unseren Malereien zu überzeugen. Schwieriger möchte es sein, den Ort der Entstehung anzugeben. Es kann nämlich nur in Frage kommen, ob es, als für den Privatgebrauch oder auch für den Gebrauch in einem Nonnenkloster bestimmt, in England oder aber in den Niederlanden, oder in Frankreich angefertigt worden ist. Bei der ungemeinen Feinheit und Sauberkeit der Zeichnung, die sich wohl mit den der besten seiner Zeit angehörigen Miniaturen des Britischen Museums messen kann, bei dem in den Gestalten bemerkbaren Einflusse der Schule der van Eyck, so wie bei der offenbaren Ähnlichkeit der Randornamente mit den von Waagen (Kunstwerke und Künstler in England, I. S. 143 ff. und in Paris S. 369 ff.) beschriebenen Handschriften[1]) französischen und niederländischen Ursprungs möchte ich mich für das nördliche Frankreich erklären, wenn nicht die im Kalendarium vorkommenden Heiligennamen so entschieden auf englischen Ursprung hinwiesen, dass es schwer fällt, an eine Entstehung ausserhalb Englands zu glauben. Dazu kommt, dass das Buch, wie die vermuthlich im XVII. Jahrhundert auf die ersten sonst leeren Pergamentblätter geschriebenen englischen Gebete beweisen, früher lange in England gewesen ist. Dem sei wie ihm wolle: die englische Miniaturmalerei des XV. Jahrhunderts unterschied sich schwerlich wesentlich von der niederländischen und nordfranzösischen. Was vor allen Dingen unsern Codex sehr schätzenswerth macht, ist jene Sauberkeit und Feinheit, jene echt miniaturartige Ausführung der Bilder sowohl als der Randornamente und der in letzteren sich kund gebende Reichthum an Motiven, der sich auf allen Bildern stets neu erweist. Farben und

[1]) Leider sind mir seine Treasures of Art in Great Britain hier nicht zugänglich.

Gold sind mit bewunderungswürdigem Fleisse aufgetragen und fast überall von vorzüglicher Erhaltung.

Bevor ich in die nähere Beschreibung der 31 im Buche enthaltenen grösseren Darstellungen eingehe, ist das in Gebetbüchern so häufig vorkommende Kalendarium zu betrachten. Es zeigt auch hier von jedem Monat zwei kleine Bildchen neben einander: rechts das betreffende Zeichen des Thierkreises, links stets eine oder mehrere Personen, welche die Beschäftigung des Monats darstellen. Darunter jedesmal ein leoninischer Hexameter, welcher stets zwei Tage des Monats in einer mir oft unverständlichen Weise bespricht.

Jänner. Rechts der Wassermann, eine nackte jugendliche Figur, die aus einer Giesskanne Wasser auf eine grüne Wiese giesst. Links sitzt ein alter König in blauem Mantel mit weissem Hermelinkragen und hält die Hände über ein im Kamin brennendes Feuer; also vermuthlich Saturn, der als Planet den Wassermann vorsteht. Darunter der Vers: Prima dies mensis et septima truncat (sic) ut ensis.

Februar. Rechts zwei Fische, grau auf blau carrirtem Hintergrund; links ein Mann, der von einem kahlen blätterlosen Baum Zweige abhaut. Vers: Quarta subit mortem, prosternit tertia fortem.

März. Rechts ein weisser Widder; links ein Mann, der (mit stark verzeichneten Armen) ein Beil in den Händen erhebt, um das vor ihm liegende Holz zu spalten. Vers: Primus mandanten disrumpit, quarta bibentem.

April. Rechts der Stier; links vier in Procession gehende, palmentragende Personen. Vers: Denus et undenus est mortis vulnere plenus.

Mai. Rechts die Zwillinge, nackte Knaben; links ein Falkenier, der auf seinem Rosse sitzt und mit dem Falken auf der linken Hand zur Jagd auszieht. Vers: Tertius occidit et septimus hora retidit.

Juni. Rechts der Krebs auf blauem gestirnten Grunde; links ein Mann, welcher Gras mäht. Vers: Denus pallescit, quindenus federa nescit.

Juli. Rechts der Löwe; links ein Mann, welcher mit der Sichel Korn schneidet. Vers: Tredecimus maetat iulii denus labefactat.

August. Rechts die Jungfrau mit einem Palmzweige in der Hand; links ein Mann, der Korn drischt. Vers: Prima necat fortem, perditque secunda cohortem.

September. Rechts die Wage, welche von einer Jungfrau in der Hand gehalten wird; links ein Mann, der in einem grossen Kübel steht und blaue Trauben tritt; ringsumher stehen Weinstöcke. Vers: Tertia septembris et denus fert mala membris.

October. Rechts der Skorpion; links ein Mann, der das Winterkorn säet. Vers: Tertius et denus tibi sint morsus alienus.

November. Rechts der Schütze, ein Centaur, der im Begriff ist einen Pfeil abzuschiessen; links eine baumreiche Landschaft mit der Staffage eines Mannes, der mit beiden Armen weit ausholend, zwei Schweine zu schlagen im Begriff ist. Vers: Scorpius est quintus et tertius est vite cinctus.

December. Rechts der weisse Steinbock; links ein Mann, der ein Schwein mit einem Beile tödtet. Vers: Septimus exanguis, virosus denus ut anguis.

Von den angeführten Hexametern sind mir allerdings viele in ihren Beziehungen auf den betreffenden Monatstag und die daran gefeierten Heiligen nicht klar; viele sind auch in ihrem Ausdrucke so allgemein, dass sie sich auf jeden Märtyrertod beziehen lassen. Das *truncat ut ensis* des 1. Jänner deutet offenbar auf die *circumcisio*, das des 7. Jänner vielleicht auf die Enthauptung des Märtyrers Clerus. Der 3. Februar ist der Tag des Märtyrers Celerinus, von dessen Standhaftigkeit und Unerschütterlichkeit Cyprian des Lobes voll ist; der 4. Februar ist der Tag des eines natürlichen Todes gestorbenen heil. Reinbertus. Von den übrigen Versen lassen sich wohl der des 10. und 11. April auf die Marter des heil. Terentius und seiner Gefährten, so wie auf die des heil. Antigas deuten; der Vers des 7. Mai weist offenbar, da *hora* statt *ora* steht, auf den heil. Johannes, Erzbischof von York (XVI. Jahrhundert) hin, der noch als Einsiedler einem Taubstummen Gehör und Sprache wiedergegeben haben soll. Zweifelhaft ist wohl die Anspielung des 11. Juni auf den Abt Landelin, der in seiner Jugend dem Dienste des Herrn untreu geworden war; deutlich dagegen scheint mir die des 3. September auf die Krankheit, welche die beiden Soldaten befiel, die auf Befehl des Kaisers Hadrian der heil. Serapia Gewalt anthun wollten.

Unter den Namen der Heiligen des Kalendariums, welche darauf hindeuten, dass unser Codex englischen Ursprungs sei, finden sich Folgende: der 2. März *Cedde epī*, also der Tag des *Ledda* oder *Leadda*, Erzbischof von York; der 19. April *Alphegi epī* oder *Elphegus*, der von 984 an Bischof von Winchester war; der 26. Mai *Augustini p ãgelor̄*, der von 596—608 Bischof von Canterbury war; der 15. Juli *Zwichini epī*, also des Bischofs Swithin von Winchester, des bekannten Regenheiligen in England, für den die Deutschen bekanntlich den Medardus (8. Juni) haben; der 5. August *Oswaldi regis* von England, und der 15. November *Machuti epī*. Alle diese Heiligen sind specifisch englisch und wurden nur in England verehrt.

Von dem Text, jedes der im Buche enthaltenen Abschnitte befindet sich ein die linke Seite ganz ausfüllendes Bild, dessen Darstellung zunächst fast reliefartig umfasst ist von einem breiten Blumen- und goldgeschmückten Rahmen, in dessen vier Ecken sich in einem übereck gestellten Quadrat je ein Kopf, wie es scheint, ein König, befindet. Rings um den Rahmen ziehen sich jene leichten reizenden Arabesken, Blumenguirlanden mit Früchten (Erdbeeren, Himbeeren), so wie mit Engel- und phantasti-

schen Thiergestalten untermischt, ganz wie wir sie in einer Menge von Handschriften seiner Zeit erblicken (siehe die oben angeführten Stellen bei Waagen).

I. Quindezim orationes.

Gegenüber den „*Quindecim orationes*“, mit denen das Buch beginnt.

1. Der in einem Zimmer thronende Christus, mit gespaltenem Barte, um's Haupt mit dem Kreuznimbus; die Rechte erhebt er mit beiden emporgehaltenen Schwurfingern, in der Linken das aufgeschlagene Buch, also die ganz gewöhnliche Darstellungsweise. Er ist angethan mit weissem Unterkle idenund langem blauen Mantel, dessen Innenseite roth ist. Zu seinen Füssen steht die goldene Weltkugel mit dem Kreuze darauf. Die Seitenlehnen des aus Holz gebildeten Thrones laufen vorne in zwei Säulen aus. Auf dem Sitze und der gerade emporsteigenden Rücklehne des Thrones ein Teppich mit Rhombenmuster, eingefasst durch einen Saum mit goldener Arabeske. Den Hintergrund des Zimmers bildet ein mosaikartiges Teppichmuster, worin die Hälfte der kleinen Mosaikquadrate golden ist. Neben den Nimbuslehnen des Thrones kniet je ein weissgekleideter, betender Engel.

Gegenüber beginnt die erste Seite der *Quindecim Orationes* mit der schönen Initiale *O (domine. jhesu et.)*. Der Text dieser Seite ist gleichfalls von einem oblongen Rahmen umschlossen, der mit denselben leichten Guirlanden umgeben ist. Der Anfangsbuchstabe *O* der übrigen 14 *orationes* ist golden und umschliesst auf rothem Grunde eine weisse, stets verschiedene Blumen- oder Vogelzeichnung.

II. Gebet an die heil. Dreieinigkeit.

Von demselben.

2. Die Dreieinigkeit. Gott Vater sitzt auf einem Thron, der ganz ähnlich dem des vorigen Bildes ist. Er ist bärtig, angethan gleichfalls mit weissem Unterkleide, blauem, aber mit goldenen Sternchen geschmücktem Mantel, dessen Innenseite roth ist. Auf dem Haupte die dreifache, oben in ein Kreuz auslaufende Krone des Himmels, der Welt und der Unterwelt; um's Haupt ein goldener Nimbus. Auf dem Schosse hält er den Leichnam des Sohnes, um dessen Haupt die Dornenkrone und der Nimbus; die Arme sind herabfallend, in den Händen und an der rechten Seite das aus den Wunden herauslaufende Blut. Er setzt die mageren Beine auf die goldene Weltkugel. Oben an der rechten Schulter des Vaters die weisse Taube ohne Nimbus, die, mit dem Schnabel nach unten gewendet, den Hals des Sohnes fast berührt, also vom Vater ausgehend dargestellt ist. Die drei Persönlichkeiten sind also hier nicht gleiches Wesens. Dass der Vater den häufig auch noch am Kreuze hangenden Sohn auf dem Schosse hält, ist eine ganz gewöhnliche Darstellung; ungewöhnlicher dagegen ist hier die etwas nebensächliche Behandlung des heil. Geistes ohne Nimbus. (Vergl. *Didron, iconogr. chrét.* pag. 592 u. f.). Über den Seitenlehnen des Thrones zwei Engel, wie auf dem ersten Bild, aber hier mit blauen Flügeln.

Der Text des Gebetes beginnt mit der Initiale *D (omine deus* etc.). Von dem

III. Gebet an Johannes der Täufer.

3. Johannes der Täufer, hingesunken auf die Kniee, im Vordergrunde eine Landschaft, die im Hintergrunde thurmähnliche Gebäude (also seine Geburtsstadt) und Hügel zeigt, zwischen denen sich ein Fluss hinschlängelt. Er hat den Goldnimbus um's Haupt, trägt ein braunes Untergewand, das den rechten Arm frei lässt. Über die linke Schulter ist ein rother Mantel geworfen, dessen Innenseite schwärzlichgrau ist. Das Haupt neigt er herab zu dem neben ihm stehenden Lamme, das mit Kreuznimbus versehen, zu ihm hinaufschaut.

Der Text des Gebetes beginnt mit der Initiale *G (aude Johannes baptista, qui in ventris clausus cista* etc.).

IV. Gebet an St. Johannes Evangelisten.

4. Johannes der Evangelist, knieend in einem Zimmer, das mit grün carrirtem Teppich belegt ist und im Hintergrunde unten eine Art von Vorhang, oben ein mosaikartiges Teppichmuster zeigt. Er trägt ein rothes, sternenbesetztes Unterkleid und blauen Mantel, goldenen Nimbus um's Haupt. In der Linken hält er den goldenen Kelch, ohne die häufig daraus hervorragende Schlange. Zu seinen Füssen steht ein brauner Vogel mit ausgebreiteten Flügeln, der einem Adler wenig ähnlich sieht.

Das Gebet beginnt mit der Initiale *G (aude pater via morum, felix evangeliorum* etc.).

V. De sancto thome cat (cantuariensi).

5. In einer Capelle, deren blau gemalte Gewölbe auf grünen Säulen ruhen, und die links eine Aussicht in's Freie gewährt, kniet der heil. Thomas von Canterbury auf den Stufen eines Altars. Er trägt ein weisses Unterkleid und einen blauen, goldgeschmückten Mantel; um's Haupt einen goldenen Nimbus. In der Hand hält er einen Kelch. Hinter und neben ihm stehen zwei Krieger mit erhobenem Schwert in der Rechten. Der eine trägt einen rothen, der andere einen blauen, fast bis an die Knie reichenden Rock, beide tragen Beinschienen. Ganz links eine, wie es scheint, den Befehl zur Ermordung gebende männliche Gestalt. An der durch vergitterte Fenster durchbrochenen Hinterwand der Capelle hängt ein Altarbild, das auf blauem Grunde die heil. Jungfrau erkennen lässt.

Die Initiale des Gebetes abermals ein *G (aude lux* etc.).

Nach den Gebeten.

VI. De sancto Georgio und

VII. De sancto Christoforo, welche ohne Bild sind, folgt

VIII. De sancta Maria Magdalena.

6. Im Vordergrunde einer gebirgigen, mit Ortschaften versehenen Landschaft steht die heil. Magdalena, den goldenen Nimbus ums Haupt. Ihr langes, goldiges Haar fällt ihr auf den Rücken, sie trägt ein rothes Unterkleid und einen blauen, goldgeschmückten Mantel. In beiden Händen hält sie vor der Brust die goldene Salbenbüchse. Sie ist hier also nicht als Büsserin, sondern als Schutzheilige und Fürsprecherin dargestellt. Initiale. *Gau(de pia magdalena* etc.)

IX. Commemoratio de sancta Anna.

7. In einer Capelle sitzt auf einem Stuhle die hochbejahrte heil. Anna, vor ihr kniet ihre Tochter Maria mit dem Christuskinde auf den Armen, alle drei mit goldenem, Christus mit dem Kreuznimbus. Die Grossmutter trägt ein graues Kleid, einen rothen Mantel und nonnenartig um's Haupt ein weisses Tuch. Am Eingang in die Capelle, die den Blick ins Freie gewährt, knieen zwei musicirende Engel.

X. De sancta Katharina.

8. Ein Zimmer ganz eben so wie im vierten Bilde, nur der Fussteppich ist hier durch hellere, weissliche Felder gebildet. Die heil. Katharina steht in der Mitte, sie hat die ihr als Fürstentochter gebührende Krone auf dem Haupt, um dasselbe dem Nimbus. Ihr langes, goldgelbes Haar fällt auf den Rücken herab. Sie trägt ein Kleid, das unten grün, oben von der Brust weiss ist. Darüber eine rothe Jacke und einen blauen Mantel, dessen Innenseite weiss ist. In der Rechten hält sie als Andeutung ihrer Todesart ein Schwert, dessen Spitze sie auf den Boden stützt. Die Linke legt sie auf das neben ihr stehende Rad, von dem nur die eine Hälfte sichtbar ist. Unter ihren Füssen liegt eine männliche Gestalt in rother Tunica, also wohl keiner der von ihr besiegten Philosophen (da das Attribut des Buches fehlt), sondern der so häufig, besonders in den Sculpturen gothischen Styls, unter ihren Füssen liegende Kaiser Maximinus.

XI. De sancta Margaretha.

9. Ein Zimmer ähnlich decorirt wie im vorigen Bilde. In der Mitte desselben steht die heil. Margaretha mit ihren vor der Brust zusammengelegten Händen. Der goldene Nimbus um ihr goldgelbes Haar. Sie trägt ein rothes Unterkleid und einen blauen Mantel. Zu ihren Füssen liegt der grüne Drache.

XII. De sancta Barbara.

10. In einer Landschaft, die der des sechsten Bildes ganz ähnlich ist, steht im Vordergrunde die heil. Barbara, mit Nimbus, langem, goldgelbem Haar, rothem Kleide, blauem Mantel. In der Rechten hält sie ein Buch, als Andeutung ihrer wissenschaftlichen Studien, in der Linken einen Palmzweig. Neben ihr steht der Thurm, in welchem sie gefangen gehalten wurde; er ist viereckig, mit vierseitigem Pyramidendache.

Die vier Eckbilder in dem dieses Bild umgebenden Rahmen sind nicht vier Köpfe, wie in allen früheren, sondern die vier evangelischen Zeichen, oben Adler, Engel, unten Löwe, Ochs.

Es beginnt nunmehr das Marianische Brevier mit den *horis beatae Mariae*, eingeleitet durch zwei Bilder auf zwei einander gegenüberstehenden Seiten links.

11. Das Gebet am Ölberge; ein umzäunter Garten mit einem steilen Hügel darin, auf dessen Spitze ein goldener Kelch steht. Christus kniet am Fusse desselben und betet, er scheint die Augen geschlossen zu haben. Seine Bekleidung besteht hier in einem langen blaugrauen Rocke. Nicht weit davon die drei Jünger Petrus, Johannes und Jacobus, von denen aber nur Johannes liegend und schlafend angestellt ist. Im Hintergrunde schauen über den Zaun des Gartens vier männliche Gestalten als Halbfiguren. Oben in der Ecke rechts erscheint in einer Wolke Gott Vater, neben ihm zwei Engel — gegenüber auf der rechten Seite

12. Die Verkündigung. In einem capellenartigen Raume, in welchem von links her die Strahlen der Sonne hereinfallen, kniet Maria vor ihren hölzernen überdachten Betpult. Sie wendet ihr Gesicht nach dem hinter ihr erscheinenden Engel, aus dessen Händen ein Spruchband *Ave gratia plena* etc. hervorgeht. Zwischen Beiden ein goldener Blumentopf mit weissen Lilien darin. Das Unterkleid und der Mantel der Maria sind grau mit goldenem Saum; eben so grau die auf dem Pulte liegenden Bücher, und der Engel, dessen Flügel dunkelblau sind. Dunkelblau sind auch die Gewölbe gemalt. So ist auch in den folgenden Bildern der jedesmaligen rechten Seite die graue Farbe in der Bekleidung der Personen entschieden vorherrschend. Darunter beginnen die Worte de *horae.*

Es folgen sodann die Laudes, denen vorangeht

13. Die Gefangennehmung Christi. In einem, wie oben Nr. 11 umzäunten Garten, über dessen Zaun man im Hintergrunde eine Landschaft mit einer Stadt erblickt, steht Christus in demselben langen Gewande wie in dem Bild Nr. 11. Von links naht Judas Ischarioth, um ihn auf die rechte Wange zu küssen; hinter ihnen 6 Kriegsknechte, ein siebenter steht weiter nach vorne mit ausgebreiteten Händen, einem Schwert an der Seite und einem goldenen Gefässe (?) vor sich. Links im Vordergrunde Petrus, der im Begriff ist, dem vor ihm knieenden Malchus das Ohr abzuhauen; er hat das tonsurartige Haar, wie im 11. Bilde, seine Kleidung ist ein langes, rothes Untergewand und ein dunkelblauer Mantel. Malchus trägt eine Art von ausgeschnittener, armloser Tunica; in der Linken hält er die Laterne, die Rechte ist in abwehrender Bewegung, gegenüber auf der rechten Seite

14. Die Heimsuchung. In einer Landschaft, die im Hintergrunde eine Stadt zeigt, begegnen sich die beiden lieblichen Gestalten der Maria und Elisabeth, beide in dunkelgrauem Unterkleide und einen über den

Kopf gezogenen Mantel von derselben Farbe. Man sieht der Elisabeth das etwas höhere Alter an.

a) In dem Gebet an den heil. Geist ist die Initiale ein prächtiges V (*eni, sancte spiritus* etc.), in dessen Mitte auf rothem Grunde eine von goldenen Strahlen umgebene weisse Taube erscheint.

b) In dem Gebete an den Erzengel Michael die Initiale M, deren äusserer Halbkreis oder Hufeisenbogen blau ist, der mittlere Balken wird durch die kleine Gestalt des geflügelten Michael gebildet, zu dessen Füssen der nicht wie ein Drache, sondern nach der Kunstweise des späteren Mittelalters und Renaissance (vgl. *Mr. Zameson, the sacred and legendary art*, p. 105), wie ein Teufel gebildete Lucifer liegt, den er mit der Lanze ersticht.

c) In dem Gebete an die Apostelfürsten Petrus und Paulus die Initiale P., der Buchstabe selbst ist blau; der von demselben gebildete Hufeisenbogen umschliesst die kleinen Gestalten der beiden Apostel. Petrus mit tonsurartigen Haar hält Buch und Schlüssel; Paulus das fast einen Regenschirm ähnlich sehende Schwert. Beide haben nicht den scheiben-, sondern den strahlenförmigen Nimbus um's Haupt, was, wie die Glorie um obige Taube, für die Entstehung unseres Gebetbuches im XV. Jahrhundert spricht, da Didron (*iconogr. chrét.* p. 101 ff.) darin wohl Recht hat, dass der strahlenförmige Nimbus nicht vor dem XV. Jahrhundert vorkommen möchte.

d) In dem Gebet an den heil. Stephanus die Initiale S, worin die mittlere gebogene Linie dem Bilde des heil. Stephanus gewichen ist, der in seiner Diakonentracht mit Alba und dunkelblauer Dalmatica erscheint, den Manipulus über den linken Arm hat und in den Händen braune Steine hält. Die ihm sonst häufig als Attribut gegebene Palme fehlt. Der grüne Fussteppich, auf dem er steht, hat quadratisches Muster; hinter ihm eine graue Mauer; über derselben ein durch Quadrate verzierter Hintergrund.

e) In dem Gebet an den heil. Andreas die Initiale A, in welchem der Apostel mit dem schrägen Balkenkreuze in der Hand steht. Die Scenerie ist wie im Bilde *d*.

f) In dem Gebet an den heil. Laurentius die Initiale L, darin steht der Heilige in derselben Diakonentracht wie Stephanus; er hat den Rost, das Attribut seines Märtyrerthums in der Rechten.

g) In dem Gebet an den heil. Nikolaus die Initiale B (*eatus Nicholaus adhuc puerulus* etc.) In diesem B eine Capelle, ähnlich der oben beschriebenen, worin der Heilige steht in seiner Bischofstracht mit dem Pastorale in der Hand. Vor ihm der ihm häufig als Attribut gegebene Kübel mit den drei nackten Knaben darin, denen er das Leben wieder gab. Eben so in dem nicht viel nach unserem Codex entstandenen berühmte Gebetbuch der Anna von Bretagne (Waagen, Kunstwerke in Paris, S. 377 ff. *Mr. Zameson, sacred and legendary art.* p. 459).

Die übrigen Gebete an die Heiligen haben viel einfachere Initialen ohne Bilderschmuck.

Die Horae canonicae. Ad primam.

15. Christus vor Pilatus. (Fig. 1.) Das Zimmer hat wieder den bekannten quadratisch gemusterten grünen

(Fig. 1.)

Teppich. Auf einem Throne mit geraden Seiten und Rücklehnen, der einen Baldachin über sich hat, sitzt Pilatus in langem blauem Gewande, mit kurzen Hermelinkragen darüber. Ähnlich die pelzverbrämte Mütze auf seinem Haupte. Er erhebt die Hände. Vor ihm steht Christus mit dem gewöhnlichen Kreuznimbus, in einem langen dunkelbraunen Rock, die Hände über einander zusammengebunden. Hinter ihm steht eine Schaar von Kriegsknechten, in blauen Waffenröcken, mit Beinschienen und auf dem Kopfe die Beckenhaube. Unterhalb der Beckenhaube der Ringkragen, wie es scheint, aus kleinen Platten gebildet, so dass dies ganze Costüm der Kriegsknechte unsere Bilder wenigstens nicht früher als in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts setzt. Neben dem Throne steht eine rothgekleidete, wie es scheint, weibliche Gestalt, vermuthlich die Frau des Pilatus. Im Vordergrunde ein knieender Diener (mit Schnabelschuhen)

der im Begriff ist, Wasser in ein vor ihm stehendes Waschbecken zu giessen. — Gegenüber den Worten *Ad primam*:

16. Die Geburt Christi, unter einem von vier Pfeilern getragenen Dache, das an drei Seiten offen ist und überall die Aussicht in's Freie gewährt. Goldene Sonnenstrahlen fallen von oben herab. Vorne liegt zwischen der knieenden Maria und Joseph, deren Gewänder die allen Figuren der Bilder der rechten Seite eigenthümliche graue Farbe haben, das Kindlein auf der Erde, umgeben von goldenen Strahlen, und um's Haupt den scheibenförmigen Nimbus. Weiter hinten unter dem Dache stehen Ochs und Esel, die nicht auf's Kindlein schauen, sondern ganz in Profil gesehen werden. Sie fressen aus einem steinernen Troge. Ihre Farbe ist eben so grau, wie die der Kleidung der beiden Figuren.

Ad tertiam.

17. Die Geisselung Christi. Christus ist an die Säule gebunden, auf welcher das Gewölbe einer Art von Capelle ruht, die das Richthaus bezeichnet. Nicht mit dem Purpurkleide angethan, sondern unbekleidet, nur mit dem Lendentuche umgeben, steht er auf einem Sockel. Drei Kriegsknechte erheben die Geisseln und ein Rohr gegen ihn. Etwas weiter zurück steht Pilatus in demselben Costüm wie auf dem Bilde Nr. 15, hinter welchem man dieselbe rothgekleidete weibliche Gestalt sieht. — Gegenüber als Bild der rechten Seite:

18. Die Hirten auf dem Felde. Eine gebirgige Landschaft, in deren Hintergrunde eine Stadt (Bethlehem). Im Vordergrunde drei Hirten bei ihren Lämmern auf dem Felde. Ihre Kleidung ist fast durchwegs grau; von derselben Farbe sind die Lämmer. Der eine Hirt hat einen Stab, der zweite, dessen blaue Kappe ihm nach Art einer Kapuze auf den Nacken gefallen ist, kniet. Der dritte, stehende, hat einen blauen Turban um's Haupt. Oben in den Wolken erscheint ein strahlenumgebener Engel, der ein Spruchband hält, auf dem die Worte *Gloria in excelsis* angedeutet sind.

Ad sextam.

19. Die Kreuztragung. Figurenweise Composition in einer Landschaft mit burgähnlichen Gebäuden. In der Mitte steht Christus, wiederum in dem blaugrauen Gewande. Er trägt die Dornenkrone auf dem Haupte und das erst im späten Mittelalter beim Kreuzestod Christi übliche sogenannte Antoniuskreuz. Hinter ihm stehen Maria und Johannes mit besonders fein gebildeten Köpfen. Weiter rechts eine Menge von Kriegsknechten, an die sich im Vordergrunde Simon von Cyrene anschliesst, der in Kriegerkleidung erscheint und angefasst wird, um das Kreuz zu tragen. — Gegenüber

20. Die Anbetung der drei Könige, in einer Landschaft, die im Hintergrunde wiederum Bethlehem zeigt. Im Vordergrunde sitzt Maria, mit dem Kinde auf dem Schosse, vor einer hölzernen Planke, über welche ein ähnliches Dach, wie oben in dem Bilde der Geburt Christi. Vor dem Christuskinde kniet der älteste, graubärtige König, der im blauen Unterkleide und grauem Mantel seine Krone abgenommen und auf die Erde gesetzt hat. Er bringt ein goldenes Kästchen dar. Der zweite, mit braunem Barte, eben so gekleidet, die Krone auf dem Haupte, trägt einen Becher. Der dritte, ohne Bart, nur im grauen Talar mit Krone, trägt ein rundes goldenes Gefäss. Oben über dem genannten Dache der Stern am Himmel.

Ad nonam.

21. Christus am Kreuze, eine Landschaft mit einer Stadt im Hintergrunde. Das braune Kreuz Christi hat auch die T-Form, mit hohem verticalem Balken; darüber der Titulus nur angedeutet. Der Körper Christi hat noch keineswegs die Leichenfarbe; er ist ohne Fusstritt mit über einander gelegten Füssen angenagelt. Links neben dem Kreuze stehen Maria in Trauer versunken, Johannes und hinter ihm der Kriegsknecht, der mit dem Speer die rechte Seite öffnet. Am Fusse des Kreuzes, dessen Stamm anfassend, kniet Maria Magdalena. Rechts stehen mehrere Kriegsknechte und der heidnische Hauptmann, der die Rechte betheuernd (Luc. 23, 47) erhebt. — Gegenüber

22. die Darstellung im Tempel. Ein capellenartiger Raum, dessen blaue Gewölbe auf braunen Säulen ruhen. In der Mitte ein Altar. Maria überreicht das Kind dem Simeon, hinter welchem zwei andere Priester stehen, hinter dem Altar steht Joseph. Hinter Maria eine ziemlich jung aussehende weibliche Gestalt, die doch wohl für Hanna zu halten ist. Die Farbe der Kleidung sämmtlicher Personen ist wieder das bekannte Grau.

Ad vesperas.

23. Der bethlehemitische Kindermord. Die Handlung geschieht nicht etwa im Freien, sondern wiederum in einer Art von Capelle im Beisein des Herodes, der auf einem einfachen hölzernen Stuhle sitzt, mit Scepter in der Rechten, Krone auf dem Haupt. Vor ihm kniet eine Mutter, in den Händen ein Kind haltend, welches ein Kriegsknecht mit dem Schwerte tödten will. Weder diese Mutter, noch die Dahinterknieende, unter deren Mantel der Kopf eines Kindes hervorsieht, machen traurige Mienen, sondern sehen ganz gleichgiltig zu. Die Kleidung der Figuren hat fast durchwegs die gewöhnliche graue Farbe. Die erste Mutter hat eine grosse, turbanähnliche Mütze auf dem Haupt.

Completorium.

24. Die Grablegung Christi. Die Scene ist eine Landschaft, mit einer röthlich gemalten Stadt (also wohl Jerusalem) im Hintergrunde. Im Vordergrunde das steinerne Grab. Der Leichnam des Herrn ruht auf einem weissen Tuche, das zu Häupten von Joseph von Arimathäa, zu den Füssen von Nikodemus gehalten wird. Um das Grab stehen die beiden Marien und Johannes, ganz im Vordergrunde; an der anderen Seite des Grabes kniet Magdalena mit erhobenen Händen.

25. Die Flucht nach Ägypten. Eine Landschaft mit einer Stadt im Hintergrunde, die mit dem Bethlehem auf dem Bilde Nr. 20 grosse Ähnlichkeit hat. Im Vordergrunde sitzen Maria und das Kindlein auf dem sehr verzeichneten, mit dicken, eckigen Beinen versehenen Esel. Voran geht Joseph mit einer turbanartigen Mütze auf dem Haupt. Die Farbe der Kleidung der Figuren ist wieder das gewöhnliche Grau, das mit der Farbe des Esels ganz übereinstimmt. — Ende des Breviariums.

Er folgt eine Reihe von Gebeten an die Jungfrau Maria; zu Anfang derselben die Initiale S, deren mittlere horizontale Linie durch das Bild einer knieenden Maria eingenommen wird, die das Kind auf den Armen hält; sie ist umgeben von einer Strahlenglorie.

Oratio de sancta Maria, mit der Initiale O, worin sich das Bild der sitzenden Maria befindet, die den Leichnam des Sohnes auf dem Schosse hält, neben ihnen steht Johannes.

Gebete auf die sieben Freuden der Maria, mit dem 26. Bilde: der Baum des Lebens als Vorbild des Kreuzes Christi; eine besonders im späteren Mittelalter gewöhnliche, und im ersten der Mysterienspiele von den sieben Freuden der Maria aufgenommenen Darstellung (vgl. Piper, im Evangel. Kalender für 1863, Seite 63 und 76 ff.)

Der Stamm des Baumes hat die Gestalt eines Antoniuskreuzes, mit grünen Blättern und Äpfeln daran. Oben am Stamm hängt Christus; um denselben windet sich die goldene Schlange mit einem Menschenkopf. Am Fusse des Baumes stehen die nackten Adam und Eva. Im Hintergrunde ist das Paradies begrenzt durch einen Zaun, im Vordergrund durch eine Mauer mit zwei Thürmen, zwischen denen eine Thoröffnung freigelassen ist. Der Text der Gebete beginnt mit der Initiale V *(irgo)*.

Litanei *Ad ymaginem dni nri ihu xri*, mit der Initiale O; darin ein schräg gestaltetes Antoniuskreuz, an welchem der noch lebende Christus hängt. Daneben zwei Krieger, von denen der eine eine Ruthe aufhebt, um ihn zu geisseln.

Litanei *Ad lignum crucis xri*. mit der Initiale T, worin sich in einer Landschaft drei Kreuze, ebenfalls in der T-Form finden.

Litanei *Ad caput xri*, mit der Initiale A, worin das offenbar nach einem älteren byzantinischen Typus erscheinende Haupt Christi, umgeben von Strahlen, von denen die äusseren sich rankenartig winden.

Litanei *Ad vulnus textere manus dni nri ihu xri*. In der Initiale A eine emporgestreckte rechte Hand, in deren Innenseite die Wunde sichtbar ist.

Litanei Ad vulnus sinistre manus Christi. Initiale A mit der linken Hand, wie oben.

Litanei Ad vulnus taleris ihesu xri. Initale O mit dem Herzen Christi, aus dem Blut fliesst. Es ist von goldenen Strahlen umgeben.

Litanei Ad vulnus dextere (sic) pedis Christi. Initiale S, in dessen Mitte der rechte Fuss mit der Wunde, aus dem das Blut herausfliesst.

Litanei Ad vulnus sinistre (sic) pedis Christi. Intiale L, mit dem linken Fuss, wie oben.

Nach einigen anderen Litaneien folgt eine Paraphrase der sieben Worte Christi am Kreuz mit der Initiale D, worin Christus am Kreuz mit den beiden Schächern erscheint, deren Arme, wie gewöhnlich über den Querbalken des Antoniuskreuzes hinübergeschlagen sind.

Nach einigen Gebeten die septem psa'mi plenitenticiales; vor denselben

27. Christus als Weltenrichter. Auf einem blauen Hintergrunde sitzt Christus auf einem Halbkreise (Regenbogen), die Rechte erhebend, die Linke weithin ausstreckend, zu seinen Füssen die Weltkugel. Neben ihm die Halbfiguren von zwei die Posaunen blasenden Engeln. Unten auf grünem Boden steigen die Todten als Halbfiguren oder als Köpfe aus den Gräbern hervor. Links kniet Maria, rechts Johannes.

Von den *Vigiliis mortuorum:*

28. Die Auferweckung des Lazarus. In der Vorhalle eines Kirchengebäudes erblickt man ein gemauertes Grab, aus dem der Auferweckte heraussteigt; er ist unbekleidet, nur ein weisses Tuch hängt ihm über die Arme und bedeckt das rechte Bein. Neben ihm steht Christus in langem grauem Gewande, die Hände erhebend. Hinter ihm Maria und einige Jünger. Unter der Vorhalle einige Schriftgelehrte.

Von den *Commendaciones animarum*:

29. Die Auferstehung der Todten. Oben in den Wolken erscheint die Halbfigur Christi, in der Linken die Weltkugel, die Rechte segnend erhoben; neben ihm die Halbfiguren von zwei Engeln. Darunter schweben in der Mitte des Bildes auf blauem Grunde zwei Engel in grauen Oberkleidern, welche zwischen sich ein weisses leinenes Tuch halten, in welchem sich zwei kleine nackte Seelen, eine männliche und eine weibliche, befinden. Unten eine grüne Landschaft, im Hintergrunde mit einer Stadt, im Vordergrunde mit zwei geöffneten Gräben, aus denen jene zwei Seelen hervorgegangen.

Von den *Psalmi de passione Christi:*

30. Christus aus dem Grabe hervorgehend, umgeben von den Passionswerkzeugen. In der Mitte ein oblonger, gemauerten Kasten, aus dem der bis an die Knie sichtbare unbekleidete Christus hervorgeht. Er ist umgeben von den sämmtlichen Passionsswerkzeugen, die sein ganzes Leiden versinnbildlichen. Hinter seinem Körper steigt nämlich das Kreuz in T-Form empor, oben mit den Titulus daran; am Kreuze lehnen die Leiter und das Rohr mit den Schwamme, über dem Kreuze zwei Geisseln, ein grosser Bohrer, drei grosse Nägel, ein Hammer, eine Zange, eine Lanze, die Säule mit dem Hahn oben

darauf, das Schwert des Petrus, neben der Säule eine offene, schlagfertige Hand, ein Kopf, der wegen seiner etwas nach oben gerichteten Haltung und des zugespitzten Mundes den des Judas Iscarioth bezeichnen soll, vier andere bärtige Köpfe, nämlich der des Herodes, des Pilatus des Kaiphas und eines Unbekannten. Auf der Einfassung des Grabes hängt ein weisses Leichentuch, daneben der Rock des Herrn. Unten neben dem Grabe die Laterne, ein cylinderförmiger Gegenstand, wahrscheinlich der Spielbecher und das Brett mit den 30 Silberlingen. Sonderbarer Weise fehlt die Dornenkrone.

Endlich vor dem *Psalterium beati iherronimi:*

31. Der heil. Hieronymus, der in rother Cardinalstracht auf einem einfachen Holzstuhle in seiner capellenartigen Zelle sitzt. Vor ihm steht der Löwe auf zwei Beinen, die rechte Vordertatze dem Heiligen reichend. Daneben das Haus des Löwen, in Gestalt den jetzigen Hundehäusern ähnlich. An die schräge Seite des Daches ist ein aufgeschlagenes Buch angelehnt; auch in dem Häuschen des Löwens bemerkt man ein aufgeschlagenes Buch. Die Darstellung ist nicht ungewöhnlich und erinnert, abgesehen von dem Löwenhause, an das bekannte Bild des Hubert von Eyck in Neapel; doch fehlt die Maus, welche in die leere Tasse schlüpft.

Bericht über einige Kunstdenkmale Böhmens.

Von Anton P. Schmitt.

Als einen Beitrag zur Statistik der Kunstdenkmale Böhmens übergebe ich den nachfolgenden Bericht und bemerke, dass derselbe keinen anderen Zweck hat, als auf einige kunstgeschichtlich nicht ganz unwichtige Objecte aufmerksam zu machen. Dieser Bericht ist das Resultat einer kurzen Reise, welche ich im Sommer 1862 einzig in der Absicht unternommen, einzelne, bisher wenig durchforschte Theile des Landes zu besuchen, um von den dort vorhandenen Kunstüberresten Kenntniss zu erhalten.

I.

Schlakenwerd (Slawken — Slako — Schlakenwerd, böhmisch Ostrov), Stadt.

1. Die Stadtkirche, ein Conglomerat mehrerer Bauzeiten; der ursprüngliche gothische Styl ragt, obwohl ohne Bedeutendheit, am meisten hervor.

Einschiffig, die Fenster ohne Stabwerk; Thurm gegen Süden stehend, setzt in dem oberen Theile aus dem Viereck in's Achteck um, auf der Thurmspitze ein Hahn. Die Einwölbung gehört der spätesten Gothik an.

Sehenswerth sind:

a) Eine kleine gothische Monstranz aus Kupfer, vergoldet. Sie ist von einfacher Construction und mag ehedem ein Reliquiarium gewesen sein.

b) Zur Linken des Hochaltares ist ein grosser, mit einer Schichte Kalk bedeckter Grabstein, welcher die Ruhestätte der Söhne des Kaspar Schlik, Grafen zu Pasaun und Weisskirchen, Herrn zu Elbogen und Schlakenwerd: Mathes, Kaspar, Hans und Wolf bezeichnet.

2. Das Rathhaus, um die Mitte des XVI. Jahrh. gebaut. An dem Thurme sind in Stockhöhe Sculpturtafeln eingemauert, und zwar folgende Darstellungen: Curtius, die Urtheilsprechung Salomons, die Justitia, das Schlik'sche Wappen.

3. Die Maria-Einsiedel-Capelle, in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh. erbaut (1666?), renovirt 1744 durch den Markgrafen von Baden Ludwig Georg; der kunstgeschichtliche Werth besteht in der Styleinheit, und es wird der Eindruck eines Renaissancebaues durch keine Zuthat gestört.

Diese Capelle war des höchst mangelhaften Dachwerkes wegen in grosser Gefahr und ich wendete mich um Abwehr derselben an das Bürgermeisteramt. Mittlerweile veranstaltete das Comité zur Wiederherstellung des Klosters zu Gunsten der Capelle ein Concert, welches 78 fl. Reinertrag abwarf. Da nun ein neues Schindeldach auf 80 fl. zu stehen kömmt, so kann demnach die Eindachung ohne Verzug vorgenommen werden und die Capelle ist in ihrem Bestande gesichert.

4. Das Kloster, die Klosterkirche und die Gruft der ehemaligen Besitzer, so wie auch die St. Floriancapelle (ausser Gebrauch), stammen aus dem Jahre 1666, sind ohne weiteren Werth. Die Gruft ist stark im Verfalle. In der Klosterkirche vermögen höchstens nur ein Crucifix mit den Statuen der heil. Maria und des heil. Johannes die Aufmerksamkeit etwas zu erregen.

5. Die Kirche St. Jakob auf dem Friedhofe, angeblich die Kirche des alten Ostrov, romanischer Bau ohne Thurm, einschiffig, Presbyterium ein Rechteck, ohne Apsis, der *arcus triumphalis* schon gebrochen. Die Stylart zeigt sich nur in dem Fenster des Presbyteriums und in dem Portale mit zurücktretendem Steinmauerwerke ohne ornamentalen Schmuck.

Hinter dem Hochaltar befindet sich die Statue des heil. Jakob, eine Holzschnitzerei aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts von Werth. Ich habe bereits Schritte gethan, dass die Aufstellung dieses Bildwerkes im Kirchenschiffe ermöglicht werde.

6. Die Marienstatue auf dem Markte stammt aus dem Jahre 1685.

7. Über ein Pergamentbuch mit Miniaturen aus dem J. 1335 werde ich später einen ausführlichen Bericht einsenden.

8. Die Stadt ist durch grosse Brände um das Archiv gekommen; im grossherzoglichen Schlosse liegen jedoch

mehrere Pergamentsurkunden, welche bis auf König Johann zurückgehen. Eine spätere wurde wegen Erbauung einer Brücke zu Welehan ausgestellt, 1364; das eigentliche Archiv liegt noch undurchsucht.

Unter-Brand, Dorf. Neben dem Meierhofe steht eine Marmorsäule mit der Inschrift: „Diese Marter aufgericht 1. Juli 1638.“

Joachimsthal (Jáchimov), Bergstadt. Die vielen Alterthümer stammen beinahe durchgehends aus dem XVI. Jahrhunderte, aus der Blüthezeit des Silberbergbaues, und bedingen zur Sonderbeschreibung einen längeren Aufenthalt im Orte.

Von schöner Zeichnung und Ausführung erscheinen viele Häuserportale.

Die Kirche wurde 1534 begonnen, bis auf die Einwölbung im gothischen Style vollendet und mit einer Holzdecke versehen, welche auf Holzpfeilern ruht. Durch diese wird das Kirchenschiff in drei Schiffe getheilt. Von den zahlreichen in derselben vorfindlichen Objecten mögen nur folgende angeführt sein:

a) Bild, Auferstehung Christi; Geschenk des Nik. Militz, 1559 gemalt von einem unbekannten (?) Meister.

b) Votivbild auf Blech gemalt; Grablegung Christi, angeblich von Dürer.

c) Epitaphium der Familie Pulacher, auf Holz gemalt: in der Krönung Gott Vater; die Taufe Christi; Hauptbild: Christi Kreuzigung und Auferstehung.

d) Ein Ölberg in der im Erzgebirge vorkommenden Form (Holzfiguren).

e) Crucifix, die Christusfigur aus Silber, geschenkt von Thomas Pehlerus 1588.

f) Grosser, ganz erhaltener Flügelaltar von erheblichem Kunstwerthe, aus dem Jahre 1545, mit 14 bildlichen Darstellungen. Wappen: Schlik und Guttenstein.

g) Taufbrunnen: 1575 H. R. Wappen, auf dem (zinnernen) Deckel Ornamente und ringsum die Leidensgeschichte des Herrn.

h) Die Kanzel, von einem Bergmanne getragen (die Sage vom frommen Pasler).

i) Epitaphium der Globen.

j) Epitaphium des Holzel von Sternstein, 1606.

k) Epitaphium des Grobling, 1614 (Holzschnitzereien).

l) Zwei Holzleuchter mit dem Häsler'schen Wappen (der weisse Hahn im blauen Felde).

m) Zwei Glastafeln mit dem Schlik'schen Wappen.

2. Das Spital, 1566. Im Gange desselben ein schmales Bild auf Holz gemalt, stellt den heil. Christoph dar.

Die Kirche, ein einfacher Bau, einschiffig, enthält:

a) Epitaphien: Paul Beeri sen., 1604; Lerchenfelder, Utmann, 1598, auf dem Mittelbilde das Monogramm Æ; Georg Pulacher, 1596 Æ 1598; Joh. Jakob Schedlich, 1626 (ohne Werth); Centurio Lenggenfelder, 1610.

b) Eine Marmorplatte, Sculptur: Kreuzigung Christi.

c) Der Hauptaltar (Flügelaltar), Wappen der Herren von Könritz. Auf den verschiedenen Theilen des Altars befinden sich 8 Bilder auf Holz gemalt, unter denen das im Schreine den meisten Werth besitzt.

Wotsch (Voč), Dorf. Die Kirche ein romanischer Bau, einschiffig, geradlinig abgeschlossener Chor; viereckiger Thurm im Westen. Den Baustyl zeigt am erkenntlichsten das Portal. Nach der mündlichen Mittheilung des Herrn Wirthschaftsdirectors in Klösterle wird diese Kirche durch einen Neubau ersetzt werden; auch wird für eine genaue Aufnahme derselben und Erhaltung des erwähnten Portals gesorgt werden. Die kleinere Glocke von Hans Wildl 1589 in Joachimsthal gegossen.

Kadaň, Stadt.

1. Franciscanerkloster, (nach Meyer's Monographie von Kadaň) 1472 gebaut, 1480 eingeweiht, 1483 durch Johann von Lobkowitz gänzlich überbaut.

Die Capelle bestand jedoch schon vor dieser Zeit (wurde 1450 auf dem früheren Richtplatze gebaut), gothisch, enthält zwei Flügel eines ehemaligen Altars. Die Figuren, aus Holz geschnitzt, stellen die 14 Nothhelfer vor. Ob auf der Rückseite dieser Flügel auch Figuren sind, vermag ich nicht zu sagen, da dieselben sehr fest, statt in Charnieren, an die Wand befestigt sind.

Die Klosterkirche ist ebenfalls gothisch, dreischiffig, mit langem Chore. Vor zwei Jahren kamen bei dem Ausweissen in derselben Frescogemälde zum Vorschein, welche aber trotz gemachten Vorstellungen frischweg wieder übertüncht wurden (!). Zur linken Hand vom Hochaltare befindet sich das schon oft beschriebene und abgebildete Grabmal des Joseph von Lobkowitz, Herrn auf Hassenstein, † 1514 am 8. April.

Der Name des Künstlers und dessen Zeichen:

2. Das Rathhaus mit gemauertem Zeltdache (desshalb Wahrzeichen der Stadt: der Thurm ohne Dach) wurde 1402 gebaut; in ihm befindet sich die jetzt zum Archive benützte Capelle im gothischen Style.

3. Das sogenannte Füssl'sche Haus mit schönem Erker (neben dem Bathhause) soll dasselbe sein, in welchem der geschichtlich bekannte Kadaňer Vertrag am 29. Juni 1534 geschlossen wurde. Es wurde laut Aufschrift 1638 von seinem damaligen Besitzer Martin August Füssel renovirt.

4. Eckhaus derselben Häuserreihe.

Unter demselben kann man ein gothisches von zwei Säulen getragenes Gewölbe sehen, welches durch zwei gegen den Marktplatz ausmündende Öffnungen erhellt wird. Angeblich soll hier ein (Templer-) Kloster gestanden sein, worüber ich jedoch in dem ziemlich reichhaltigen Archive keine Nachricht habe auffinden können.

5. Auf dem Friedhofe gibt es mehrere gut erhaltene, mit Figuren geschmückte Grabmäler aus dem XVI. Jahrhunderte.

Seelau (Želiv), einschichtige Pfarrkirche, romanisch einschiffig, mit halbrunder Apsis (Rundbogenfries). Dem Portale fehlen bereits die beiden Säulchen; im Bogenfelde ein einfaches Kreuz. An der Stirnseite ein zugemauertes gothisches Portal; ober demselben eine Steinplatte mit der Jahreszahl 1484. Auf dem Gesimse des Presbyteriums: 1594. Über die 3 Flügelaltäre und 2 Tafelbilder hat bereits Herr Wocel, k. k. Universitätsprofessor zu Prag, ausführlich berichtet.

Wustritz (Bystřice), Dorf. Die Kirche gothisch, einschiffig. Hinter der Ambitenthüre links vom Hochaltare steht eine alte Marienstatue aus Holz, welche einer Conservirung dringend bedarf. Ich werde die nöthigen Schritte unverweilt thun und vornämlich dahin wirken, dass eine etwaige Renovation dem Objecte angemessen vorgenommen werde.

Cernowitz (Černovice), Dorf. Die Muttergottesstatue aus Stein ist von einem Eingebornen 1688 verfertigt worden.

Komotau (Chomútov), Stadt. Das Rathhaus mit seinen Resten der ehemaligen stattlichen Bauart, der (früh) gothischen Capelle, den Frescogemälden u. s. w. ist schon hinreichend oft beschrieben worden, eben so auch die Stadtkirche, und ich übergehe auf

Oberndorf, Dorf. Die Kirche unausgebaut, gothisch. 1593, Bretterdecke. In der Sacristei 3 Holzfiguren aus der Erbauungszeit der Kirche, Ende des XVI. Jahrhunderts.

Görkau (Borek), Stadt. Die Stadtkirche gothisch, vielfach renovirt, bewahrt eine schöne gothische Monstranz aus dem Jahre 1518, renovirt 1624 und 1792, der Fuss scheint bei der letztgenannten Renovation angefertigt worden zu sein; ferner ein kleines Glasgemälde, die Himmelfahrt Christi vorstellend.

Holtschitz (Holčice), Dorf. Kirche gothisch, einschiffig. Portal erhalten; Thurm mit gemauertem Zeltdache.

Brüx, **Dux** und das Kloster **Osseg** mit ihren vielen Kunstschätzen bekannt.

Klostergrab (Hrob), Stadt. Die Kirche gothisch, einschiffig, die Stylart im Chore am meisten erhalten.

Von Werth sind zwei Tafelbilder, auf Goldgrund gemalt, von denen eines eine Bergmannsscene vorstellt, welche sich auf die Entstehung des einst reichen Silberbergbaues beziehen soll.

Diese beiden Gemälde bedürfen dringend einer Hilfe von geschickter Hand, da sich der Kreidegrund an mehreren Stellen gehoben hat. Das Patronat besitzt das Stift Osseg.

Likowitz (Likovice), Dorf. Die Kirche im Übergangsstyle aus dem romanischen in den gothischen, einschiffig, das Portal mit Säulchen geziert, der rechteckige Chor geradlinig abgeschlossen. Die Decke der Kirche ist Holztafelwerk, der Chor gewölbt (mit gebrochenem Bogen, Schlussstein). In derselben:

1. Ein Bilderschrein rechts vom Hochaltare, und einer zur linken. Die Figuren sind in erhabener Arbeit (Holz) dargestellt.

2. Auf dem Hochaltare, welcher zu Ende des XVII. Jahrhunderts aufgestellt wurde, befinden sich 4 Gemälde auf Goldgrund.

3. An den Wänden des Kirchenschiffes ist eine Emporkirche angebracht und in der Brüstung derselben sind Bilder auf Holz gemalt, und zwar rechts und links 12 (einzelne Figuren), an der Musikchorbrüstung 7 Darstellungen aus dem alten Testamente.

Meiner Ansicht nach wurde die Kirche das erste Mal besonders ausgeschmückt; das zweite Mal geschah dies (laut Aufschrift) 1666, bei welcher Gelegenheit man den alten Flügelaltar auseinander nahm und die Theile zur noch bestehenden Decorirung des neuen Altars benützte, während die Bilderschreine unbeirrt an ihrer Stelle blieben.

II.

Sanct Georg. Einzeln stehende Kirche bei Pilsen, ursprünglich romanisch (blos nur eine Apsis noch vorhanden), später gothisch, stark überbaut.

An der Kirchhofsmauer: steinerne Kanzel, mit Ornamenten geziert, aus dem Jahre 1535.

Oberhalb der Kirche auf dem linken Flussufer: Burgstelle Pecihrad und auf dem unweit gelegenen Schafberge bei Bukowetz ein Steinwall.

Pilsen (Pezeň), Stadt. Die Dekanalkirche und Franciscanerkirche bekannt. Die Allerheiligenkirche ausserhalb der Stadt gothisch, einschiffig, 1590 gewölbt, 1856 renovirt; altes Schnitzwerk, Begräbniss Christi darstellend, vertritt die Stelle des Seitenaltarbildes. Crucifix 1699, Kanzel 1596.

Malesitz (Malesice), Dorf. Kirche gothisch, stark überbaut. Gothische (der späteren Zeit angehörige) Monstranz. Am Fusse:

Mies (Stříbro), Stadt. Brückenthurm 1555 gebaut; die Kirche auf dem Friedhofe 1573 begonnen und im nächsten Jahre vollendet.

1. Steinerne Kanzel, den Sockel bilden 2 Figuren. Diese Kanzel stammt zwar aus dem vorigen Jahrhunderte, ist aber wegen ihrer originellen und proportionellen Zeichnung als eine der besten aus dieser Zeit angesehen.

2. Epitaphium aus Eisen, gegossen 1589.

3. Zwei restaurirte Epitaphien der Familie Stuziska, 1485 und 1635; beide gut gemalt (auf Holz).

Tepl (Tepla), Stadt. In der Kirche gothische Monstranz.

Das Stift Tepl bekannt.

III.

Chodau, Unter- (Chodov dolní), Dorf. Kirche: Epitaphium der Familie Plankenheim, auf Holz gemalt.

Falkenau (Sokolov), Stadt. Das Schloss bietet ausser der Säule im Archive kein Interesse.

Gossengrün (Kaceřov), Stadt. Kirche: die Sacristeithüre 1583 mit flachem Friese geziert. Aus dieser rührt aber auch die Kanzel und der Seitenaltar zur linken her, beide von gutem Grundgedanken, doch etwas roher Ausführung.

Bleistadt, Stadt. Kirche, ursprünglich gothisch, stark überbaut.

Rechtes Fenster: 1 Glasgemälde, Inschrift mit Wappen und Ornamenten umgeben: „Paulus Christoff vnd Fridrich die Behaim gebrudere Burgere vnd des Rhats der Reichstatt Nurnberg verehren diese Christliche gemein allhie zu Pleistatt mit diesen fenster vnd mit dem Predigstuhl hieneben Gott zu Lob vnd Ehr auch zu Irer aller freundlichen angedenken. A. 1603.“

Linkes Fenster: ebenfalls 1 Glasgemälde, Ornamente und Wappen. Der Theil aber, welcher die Inschrift enthielt, fehlt und wird durch gewöhnliches Glas ersetzt.

In Anbetracht, dass die beiden Glasgemälde, namentlich das letztgenannte, von schöner Zeichnung sind, und Böhmen überhaupt sehr wenig dergleichen aufzuweisen hat (die erhaltensten sind in Sliwenetz und Kost, sonst Reste in Karlstein, Tenowitz, Neustrupou, Chrudim, Bürglitz, Živanitz u. s. w.), so können die Bleistädter als besonders werthvoll betrachtet werden.

Die Monstranz gehört dem XVII. Jahrhunderte und wurde von der Familie Winkler von Hainfeld der Kirche verehrt.

Von sonstigem weitern Interesse dürfte ein dem Bergamte gehöriger gedruckter Bergbrief des Grafen Stephan Schlik vom Jahre 1523 und die Nachricht sein, dass in Bleistadt einstens ein Wasserrad aufgestellt war, welches der weltbekannte Astronom Kepler ausgerechnet hatte, und wofür er sich das Recht der Vorerstigkeit sicherte. Die betreffende Originalurkunde darüber befindet sich gegenwärtig im Besitze des k. k. Bergbeamten Herrn Patera zu Joachimsthal, welcher dieselbe vor dem Schicksale des zu Düten bestimmten Papieres rettete und sie käuflich an sich brachte — ein kleiner Beitrag zur trostlosen Geschichte der Archivaufbewahrung!

Graslitz (Kraslice), Stadt. Die Kirche 1619 erbaut, vielfach umgestaltet, dermalen im Mauerwerk ganz unansehnlich. Die Eindeckung ist Holztäfelwerk. Im Innern:

1. befinden sich im Schiffe zu drei Seiten zwei Reihen sogenannter Emporkirchen, welche durch Holzpfeiler und Säulen gestützt werden. Die Brüstung beider ist mit Bildern ausgefüllt, und zwar gibt es deren:

a) Obere Gallerie: an der Musikchorbrüstung 7, rechts und links je 21, zusammen 49. Sie stellen Scenen aus dem alten Testamente vor.

b) Untere Gallerie: an der Musikchorbrüstung Tafeln mit Bibelsprüchen und, angeblich, den Namen der Verfertiger dieser Bildnisse; rechts und links je 25, zusammen 50 Darstellungen aus dem alten Testamente.

Der Werth dieser 99 Gemälde lässt sich erst nach, obwohl mühevoller, näherer Besichtigung genau bestimmen. Vorläufig kann ich jedoch anführen, dass sie etwas verblichen sind, die Contouren scharf hervortreten, die Zeichnung vieler Gesichter etwas plump und die Figuren im Costüm des XVII. Jahrhunderts gehalten erscheinen.

Diese Gallerien zeigen das Bestreben des Erbauers, namentlich in den Pfeilern und Säulen dem Baue architektonische Durchbildung zu verleihen.

2. Musikchor 1630 durch Andreas Beck, Bürgermeister und Valentinus Kirsch errichtet; die Orgel liess David Celius, Bürgermeister, 1640 malen.

Bilder auf derselben: David, die Harfe spielend, im mittelalterlichen Costüme; auf den beiden Orgelflügelthüren zwei Bilder ohne Werth.

3. Der Kronleuchter aus Messing, 130 Pfund schwer, mit 24 zum Aufstecken der Kerzen geeigneten Seitentheilen, schliesst nach Oben mit einem Untersatze ab, auf welchem sich die Gestalt des heil. Michael erhebt. Nach Ermold, Geschichte der Stadt Graslitz, wurde dieser Kronleuchter von den Nürnberger Gewerken als Dankopfer für die reiche Ausbeute in ihren Bergwerken verehrt.

Meines Wissens ist derselbe der einzige von Kunstwerth in Böhmen.

4. Die Kanzel im Renaissancestyl, wird von einem, aus Stein gehauenen Bergmanne getragen. Aufschriften nach Ermold auf dem Schilde, auf den sich der Bergmann stützt (nunmehr mit Farbe verdeckt): Anno 1624 Johann Meyenschein aus Nürnberg, mitbauender Gewerke allhier.

In der Kuppel der Kanzelkrönung derselbe Name. An der Kanzelbrüstung die Statuen der vier Evangelisten; auf den Seiten des offenen Buches, welches der heil. Matthäus hält (nach Ermold): Michael Herget, Bildhauer aus Kempnitz, verfertiget 1620 und stafirt 1624, aufgesetzt in der Fastnacht.

5. Der Taufbrunnen 1620, renovirt 1861, beachtenswerth.

6. Ein eisernes Fahnengestell, nach einem alten Holzmodelle neu angefertigt.

7. Grosses Crucifix aus Holz; der Christuskopf zeigt viel Ausdruck.

Darunter die Statue der schmerzhaften Muttergottes. In dem Antlitze prägt sich der Seelenschmerz aus, macht viel Eindruck, welcher aber durch die zu starke Vorneigung des Körpers etwas gemindert wird. In der Brust steckt ein Degen.

8. Ein Schächer, ebenfalls Holzschnitzerei, an Werth den eben genannten Figuren sich anschliessend.

9. Auf dem Seitenaltar links sind die Statuen des heil. Veit, heil. Wenzel, in der Mitte die heil. Maria mit dem Jesukinde.

Rechts: die Statuen des heil. Johann der Täufer, heil. Jakob, und in der Mitte die heil. Anna nennenswerth.

10. Original-Stadtsiegel auf dem Rathhause vom Jahre 1514.

Heinrichsgrün. Stadt. Kirche gothisch, einschiffig, Fenster mit Stabwerk, Thurm an der Südseite viereckig, setzt in den oberen Stockwerken (Schiffhöhe) in's Achtek um und schliesst mit dem Rundbogen-Friese (des XVI. Jahrhunderts) ab. Im Jahre 1802 brannte die Kirche nieder, worauf sie mit einer Rohrdecke versehen wurde. Damals wurde aus dem Brande gerettet:

1. Die Statuen der 4 Evangelisten, ehemals an der Kanzel angebracht, jetzt stehen sie auf dem Hochaltare.

2. Die Muttergottes, den Leichnam des Heilands auf dem Schoose haltend.

Diese Figuren sind sämmtlich aus Holz und gehören der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts an.

Neudek, Stadt. In der aus dem vorigen Jahrhunderte stammenden Kirche ein Taufbrunnen, derselben Zeit angehörig, wird von einem knieenden Bergmanne gehalten.

Platten (Blatno), Stadt. In der Kirche erregen blos mehrere Wappen, darunter das Hähler'sche, einige Aufmerksamkeit.

Abertham (Abertany), Stadt. In der Kirche sechs alte Holzstatuen (meist aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts), welche ohne Zweifel ehemals Flügelaltären angehörig waren und von denen die Hälfte nennenswerthe Bedeutung besitzen. Wegen eines der Gefahr des Unterganges ausgesetzten Ölgemäldes habe ich bereits die nöthigen Schritte gethan und werde über den Erfolg derselben allsogleich Bericht erstatten.

Abertham wird in den Werken des Mathesius als derjenige Ort genannt, in welchem „das Wasser durch Feuer mittelst einer Vorrichtung gehoben wird.“ Das wäre demnach eine Dampfmaschine gewesen — zweihundert Jahre vor Watt!

Lichtenstadt (Hroznětin, alte Colonie des Klosters Tepl von Hrognata angelegt) In der Sacristei der Kirche steht ein Altar, welcher weit weniger beachtet wird, als er es eigentlich verdient. Die zweite Glocke: (Antiqua) Mich hat Hohn in Gottes Gewalt Greger Albrecht von Schlagenwald 1572.

Engelhaus (Andělská hora), Stadt. In der 1720 neu erbauten Kirche und zwar in dem Gewölbe unter dem Musikchor zur Linken stehen zwei originelle Statuen. Es sind an denselben blos die Köpfe, Hände und Füsse ausgeschnitzt, während der roh gelassene Rumpf mit wirklichen Gewändern überkleidet wurde und noch ist.

An der Strasse nach Prag steht eine im vorigen Jahrhunderte erbaute dreieckige Dreieinigkeitskirche. In dem Gange rechts ist ein Ölberg — der beste, den ich bis jetzt gesehen; namentlich ist der Engel mit dem Kelche des Trostes gut geschnitzt und von schönem Gesichtsausdrucke. Ich habe mich bereits an competenter Stelle bittlich verwendet, dass dieser Ölberg durch ein Gitterwerk behufs der Bewahrung vor Beschädigungen abgeschlossen werde.

Elbogen (Loket), Stadt. In Folge des grossen Brandes 1725 und des für Alterthümer nicht günstigen Wirkens eines Bürgermeisters zu Anfang unseres Jahrhunderts wurde Elbogen seiner Kunstgegenstände, alten Waffen u. s. w. beraubt.

Nennenswerth ist jener Holzbecher, in welchem die Bürger nach der 1352 von Karl IV. getroffenen Bestimmung bei der jedesmaligen Durchreise des Monarchen fünf Pfund schwäbische Häller zu überreichen hatten, sonst aber von der Steuer befreit waren.

Wegen der Conservirung eines Grabsteines vom Jahre 1619, der Familie Schlik angehörig, wird binnen Kurzem das Nöthige veranlasst werden.

Die Stadtgemeinde besitzt ein sehr reichhaltiges Archiv, welches in dem zwischen den Jahren 1681—1685 erbauten Rathhause aufbewahrt wird. Ich habe es selbst theilweise (1500 Stück) gesichtet und ein ordentliches Verzeichniss angefertigt; jedoch liegen noch viele tausend Schriften auf dem Rathhausboden von unbekanntem Inhalte. Von kunstgeschichtlichem Interesse ist ein Vertrag, vermöge welchem der hier ansässige Maler Augustus Cordus verbindlich gemacht wird, für die Stadtkirche eine „neue Tafel“ (Flügelaltar) zu malen. Diese Tafel wird in der genannten Schrift bis in die Einzelheiten beschrieben.

Von demselben Maler rührt auch wahrscheinlich das auf Holz gemalte Epitaphium des Ölhans her, welches zur Linken des Hochaltars der Kirche in Schlakenwald hängt; das Monogramm: 1585.

Schliesslich möge noch der, früher bei den Ortsgerichten im Gebrauche gewesene Gerichtszeichen, das „Recht“ genannt, erwähnt werden. Dieses „Recht“ besteht aus einem, mit Lederriemen umwundenen Stabe, an dessen oberem Ende sehr häufig eine Messinghand (geballt, mitunter geht dann auf beiden Seiten ein durchgestecktes Stäbchen vor) befestigt ist. Dergleichen Amtszeichen weisen folgende Orte auf: Schlakenwald zwei, Kadaň, Klösterle, Bähringen, Schlakenwerd (ohne Messinghand).

Kleine Mittheilungen.

Die älteste bekannte Darstellung des Gekreuzigten.

Die Sitte unserer Tage, welche in dem Sprüchworte: „Narrenhände beschmutzen Tisch und Wände“ gegeisselt wird, ist schon uralt. Die Überreste römischer Cultur, welche der Erde entzogen werden, zeigen, dass auch damals schon die Unsitte herrschte, die Wände durch beliebige Sprüche, durch Einritzen der Namen und durch Zeichnungen zu beschmutzen, die gerade so vielen Kunstwerth haben, als die, welche unsere Gassenbuben an die Wände kritzeln. Pompeji bietet Beispiele genug.

Ein solches Kunstwerk hat vor etwa einem Jahre P. Raphael Garrucci, der auf dem Gebiete der altchristlichen Literatur und Kunst rühmlichst bekannte Archäolog, in einem Vorsaale des Kaiserpalastes auf dem Palatin ausgegraben und in einer Broschüre publicirt, das von einem Interesse für die Gelehrtenwelt geworden ist, die sich der einfache Sklave, oder der Soldat, der sie an die Wand gekritzelt hat, sicher nicht einbildete. Es ist eine Carieatur auf einen christlichen Genossen des Zeichners. Im Style des „Buches“ der Wilden ist eine menschliche Figur mit einem Esels- (oder Pferde-) kopf am Kreuze dargestellt, davor in betender Stellung ein Mensch in Sklaventracht mit der griechischen Unterschrift: ΑΛΕΞΑΜΕΝΟΣ ΣΕΒΕΤΕ ΘΕΟΝ „Alexamenos betet Gott an“.

Es ist bekannt, das die Gnostiker den Juden den Vorwurf machten, dass sie einen Esel anbeteten. Tacitus gibt eine ausführliche Erzählung, wie wilde Esel dem Moses in der Wüste eine Quelle gezeigt, als das Volk an Wasser Mangel litt und wie dieser darauf den Cultus derselben eingeführt habe.

Auch Plutarch und Demokrit erzählen dasselbe; die Gnostiker erzählen, dass der Sabaoth der Juden kein Esel, sondern ein Mensch mit Eselskopf sei. Derselbe Vorwurf wurde auch den Christen gemacht, und Tertullian so wie Minutius Felix treten gegen diesen Vorwurf auf. Dass diese Meinung unter den Heiden verbreitet war, beweisen auch die fraglichen Carieaturen, deren Entstehen nach Garrucci in den Anfang des III. Jahrhunderts fällt. Sie ist jedenfalls weit älter als alle erhaltenen Darstellungen des Gekreuzigten und gibt folglich verschiedene archäologische Beweise:

1. Da die Figur am Kreuze bekleidet dargestellt ist, während factisch die Verbrecher nackt gekreuzigt werden, so lässt sich schliessen, dass der Zeichner andere Vorbilder gesehen; dass also die Christen seiner Zeit Darstellungen des Gekreuzigten haben mochten, wo derselbe bekleidet war; wie auch die ältesten erhaltenen Crucifixe bekleidet sind.

2. Gibt das Bild als ein aus jener Zeit herrührendes, wo die Kreuzigung als Strafe im Gebrauche war, die wirkliche Form und Gestalt des Kreuzes an. Es zeigt die Form des T mit einem Fussbrette, jedoch ohne Verlängerung des senkrechten Balkens über den Querarm hinaus; dagegen eine Inschrifttafel auf einem Stiele auf dem Querbalken aufgesteckt. Was diese letztere betrifft, so müssen wir gestehen, dass wir nach der vorliegenden wohl ganz getreuen Abbildung in der Broschüre Garrucci's nicht beweisen können, dass die betreffenden Linien eine aufgesteckte Inschrifttafel bedeuten sollen; sie könnten wohl eben so gut eine Schlinge um den Hals oder irgend etwas dergleichen darstellen; nur scheint uns die von Garrucci gegebene Deutung die natürlichste.

Wir können nicht unterlassen, die Leser auf die Broschüre Garrucci's selbst aufmerksam zu machen, die uns in französischer Übersetzung mit einer Einleitung von Oswald van den Berghe (Druckerei der civilta cattolica in Rom) vorliegt [1]). A. Essenwein.

[1]) Deux Monuments des prémiers siècles de l'église etc. etc.

Das zweite hier besprochene Monument ist ein geschnittener Stein des zweiten Jahrh. mit den gewöhnlich vorkommenden Symbolen, die hier in dieser frühen Zeit in grosser Vollständigkeit vorkommen.

Ein Schrottblatt in der Universitätsbibliothek zu Prag.

Der heil. Georg, ein bisher unbekanntes Blatt in geschrottener Arbeit, befindet sich in der k. k. Universitätsbibliothek zu Prag, in welcher es von dem dortigen Bibliothekar Dr. Ignaz Hanus, der seine Aufmerksamkeit auch alten Drucken zuwendet, auf der inneren Seite eines Buchdeckels gefunden wurde. Dasselbe ist vortrefflich erhalten, 6 Zoll 10 Linien hoch und 5 Zoll breit. Es stellt den h. Georg, mit einem Banddiademe mit einer Feder geschmückt, in einer vollständigen Rüstung mit Schnabelschuhen, reitend dar; in der rechten Hand hält er eine Tartsche mit dem Georgskreuze im Wappen, in der linken Hand ein mit der Spitze gegen den Drachen zugewendetes Schwert. Eine ganz gleiche St. Georgs-Tartsche ist im C. R. v. Mayer's „heraldischem A-B-C-Buch (S. 461, Taf. VIII) nach einem altdeutschen Reliefbildchen des heil. Georg aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts (unweit der sogenannten Georgenschwinge) bei München abgebildet. Zu den Füssen des Pferdes windet sich der von der Lanze durchbohrte Drache. Im Hintergrunde links kniet die Prinzessin, ein Hündchen an der Leine führend, rechts sehen König und Königin aus einem mit Giebeln und Thürmchen reich verziertem Schlosse. Das Blatt ist reich an Details, im Vordergrunde kleine Drachen, Blätter und ein Fluss, im Hintergrunde ein Wartthurm mit Palissaden; eine Windmühle, auf deren Flügel ein Schwan sitzt, Bäume und andere kleinere Details.

Vorstellungen vom heil. Georg in Schrottblättern kommen öfters vor; Passavant im ersten Bande seines „Peintre-graveur“, beschreibt zwei derselben (S. 86 und 88), v. Bartsch in seiner „Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien“ (S. 74 und 75). Die bisher beschriebenen Schrottblätter mit Vorstellungen des heil. Georg weichen von dem Prager Blatt vollständig ab, das, wie wohl alle Schrottblätter, ein Stück nur ist.

Das Schrottblatt des heil. Georg in der Prager Bibliothek ist von vorzüglicher Arbeit. Die Anwendung von Punzen, welche sich bei Schrottdrucken so häufig zeigt, und wenn auch öfter mit grossem Geschick angewendet, doch auf eine etwas rohe Technik weist, kömmt auf diesem Blatte nur in der Einrahmung vor. — Das Blatt gehört der Mitte des XV. Jahrhunderts und aller Wahrscheinlichkeit nach der niederdeutschen Schule an. R. v. E.

Das sogenannte König Peter's Grab zu Fünfkirchen.

Über das sogenannte König Peter's Grab in der Domkirche zu Fünfkirchen gibt uns Herr Dr. Emerich Henzelmann in Pest, der in Verbindung mit dem Architekten Fr. Gerster umfassende und genaue Untersuchungen sowohl in Fünfkirchen als Stuhlweissenburg macht, folgende sehr interessante Mittheilungen:

„Das sogenannte Peters-Grab, das Annexum der Unterkirche, ist nicht das Grab Peter's, es ist überhaupt kein Grab, sondern nichts anders als das Stiegenhaus, in welchem man aus dem südlichen Seitenschiffe der Kathedrale in die Unterkirche hinabstieg. Es war ursprünglich breiter im Lichten, die rohe Gewölbung und Steinseitenwand sind späteren Ursprungs, und nachdem wir letztere, die etwa 1 Fuss 6 Zoll dick war, an zwei Stellen entfernt hatten, fanden wir die der südlichen sculpirten Langwand entsprechende nördliche Wand gleichfalls mit Sculpturen bedeckt. Oben über der Thüröffnung links vermochten wir die ganze Gestalt der Jungfrau bloss zu legen, ja an ihrer Seite auch noch einen der Hirten, deren Gruppe sich sodann um das Eck der Ost- und Nordseite auf die nördliche Langwand hinüberzieht. Mehr haben wir hier nicht aufgedeckt, da

es sich blos um Bestätigung einer Vermuthung handelte, doch steht zu hoffen, dass die Kirche in diesem Sinne restaurirt, und die vermauerten Reliefs von ihrem Mantel befreit werden.

Wir hatten noch keine Spur von den vermutheten sculpirten Arbeiten entdeckt, als sich uns der Gedanke aufdrang, auf der nördlichen Seite müsse sich ein entsprechendes aus dem nördlichen Seitenschiffe herabführendes Stiegenhaus befinden; und siehe da, es fand sich ein solches in der That, und zwar gleichfalls reich ornamentirt; jedoch ist hier keine ganze Geschichte dargestellt, sondern blos einzelne Apostel und Heilige in sehr reich verzierten Nischen.

Ich weiss nicht, was zu einer solchen unnöthigen Entstellung des ursprünglichen Baues Veranlassung gab; doch sind die beiden Stiegenhäuser gesichert; gesichert ist eine der reichsten Verzierungen eines romanischen Baues aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts, und dies um so mehr, als sich in der Hauptapside eben ähnliche Nischen mit Aposteln befinden, die heute gleichfalls übermaltert und marmorirt sind, die wir demnach nicht sehen konnten, an deren Dasein sich jedoch nach der Aussage von Augenzeugen nicht zweifeln lässt, welche selbe vor etwa zehn Jahren sahen, ehe noch die Marmorirung durchgeführt wurde. Möge es uns vergönnt sein, diesen Reichthum der Wissenschaft wieder zugänglich zu machen."

Wir können nur wünschen, dass man den Bestrebungen des Herrn Henszelmann in Fünfkirchen und Stuhlweissenburg mit dem nöthigen Eifer entgegen komme. An Mitteln fehlt es weder an dem einen Orte noch an dem anderen. Enthusiasten über vaterländische Geschichts- und Alterthumsforschung gibt es in diesen Städten, wie ganz Ungarn in nicht geringer Anzahl. Woran es aber fehlt, das ist an der nöthigen Opferwilligkeit, wenn es sich darum handelt, erstere Unternehmungen, aus denen sich keine politische Münze schlagen lässt, in erfolgreicher Weise zu fördern.

R. v. E.

Notizen.

Das Cölner Dombaufest, welches am 15. October stattfand, nahm nicht jenen glänzenden Verlauf, den man bei der Bedeutung desselben erwarten durfte. Wenn auch das Feier äusserlich mit grossem Gepränge von kirchlicher Seite abgehalten wurde und sich zahlreiche Gäste dazu einfanden, so litt sie doch unter der gedrückten politischen Stimmung, die gegenwärtig in Preussen herrscht und die auch in Cöln damit zum Ausdruck kam, dass der Stadtrath als solcher sich an dem Feste nicht betheiligte, um nicht loyale Demonstrationen veranlassen zu müssen. Auch der König von Preussen fehlte bei dem Feste und besichtete einige Tage früher den Dom, bei welcher Gelegenheit er die auf das Fest Bezug nehmende Urkunde fertigte. Das „Organ für christliche Kunst" bringt in seiner jüngsten Nummer (Nr. 20) einige auf den Dombau bezügliche Notizen, denen wir entnehmen, dass seit der Wiederaufnahme der Arbeiten und der Gründung eines Central-Dombauvereines bis September d. J. die Gesammteinnahmen 763.428 Thlr. und die Ausgaben 750.685 Thlr. betrugen, von denen 713.200 Thlr. unmittelbar zum Dombau verwendet wurden. Zur Vollendung des Domes ist noch der Bau der Thürme erforderlich, für welche die Kostensumme von 2½ Millionen Thaler in Anspruch genommen wird. Für den Central-Dombauverein beginnt mithin ein neuer Abschnitt seiner bisherigen erfolgreichen Thätigkeit.

* Wir haben bereits erwähnt, dass in Hamburg die Errichtung einer Kunsthalle beabsichtigt ist, für welche ein Baufond von 150.000 Thlr. aufgebracht ist. Waagen gibt nun in den „Recensionen für bildende Kunst" eine Übersicht der Kunstwerke, welche bestimmt sind in den Räumen der neuen Kunsthalle Platz zu finden. Der werthvollste Bestand an älteren Kunstwerken wird durch das patriotische Vermächtniss des Kunstfreundes E. Harzen gebildet werden, dessen Sammlung grösstentheils aus Handzeichnungen und Kupferstichen bestehend, auf 100.000 Thaler geschätzt ist. Auch der Kunstfreund Cometer wird die Kunsthalle mit seiner Sammlung bereichern, von denen das Werthvollste Probeabdrücke der Holzschnitte des Hohlbeinschen Todtentanzes bilden. An Bildern erhält sie Werke der berühmtesten Meister der holländischen Schule des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Auch eine Anzahl Meister der Neuzeit steht in Aussicht.

* Zu Walsbetz in Belgien hat man in einem römischen Grabmale Alterthümer von grosser Merkwürdigkeit entdeckt. Es befinden sich dabei Vasen und Becken von vergoldeter Bronze, unter denen sich eine schön ciselirte Blechkanne mit Henkeln auszeichnet, auf welcher Thiergruppen zu sehen sind, ferner viel irdenes Geschirr, eine Schale von Ziegelerde mit Reliefs, eine Lanze, verschiedenartige Phiolen und Flacons, von denen zwei eine Flüssigkeit enthalten, die erst untersucht wird. Weiterhin entdeckte man Münzen, Glasplatten und Elfenbeinschnitzwerke. Alle diese Gegenstände wurden im Museum zu Brüssel untergebracht.

* Die Revue Archaeologique brachte jüngst eine Abhandlung über altchristliche Baudenkmale vom IV. — VII. Jahrhundert, die sich in dem Gebirge zwischen Antiochien, Aleppo und Apremaea auf dem rechten Ufer des Orontu befinden. Man zählt dort in einem Umfange von 6—7 Quadratmeilen mehr als 150 verlassene Städte, die durchschnittlich noch gut erhalten, und alle in Bezug auf Styl und Bauformen denselben Charakter tragen. Man findet dort grosse steinerne Häuser, vollkommen disponirt mit Gallerien überdeckten Balkonen, schön angelegten Gärten, Weinkellern und gemauerten Cisternen zur Aufbewahrung des Weines, unterirdischen Küchen und Ställen, Plätzen mit Portiken, Bädern, säulenreichen Kirchen mit stattlichen Thürmen, umgeben von reichen Gräbern. Auf den Thüren sind Kreuze und andere christliche Monogramme gemeisselt, und zahlreiche christliche Inschriften auf den Mauern.

Correspondenzen.

* **Wien.** In der Bronzegussanstalt von D. Hollenbach waren im Monate October eine Reihe von Kirchengeräthen für die griechisch-nichtunirte Kathedrale in Czernowitz ausgestellt, die sich wegen ihrer schönen stylistischen Zeichnung und ihrer gelungenen Ausführung des allgemeinsten Beifalls erfreuten. Die Zeichnungen rühren von dem Architekten Hlawka, dem Erbauer der neuen Kathedrale und bischöflichen Residenz in Czernowitz her. Die „Österreichische Wochenschrift" brachte hierüber folgenden Bericht:

„Aus der trefflichen Bronzegussanstalt des Herrn David Hollenbach sind für die genannten Zwecke ein grosser Luster in vergoldeter Bronze auf 54 Kerzen, 9 Fuss im Durchmesser, ein anderer von 7 Fuss Durchmesser auf 36 Kerzen, zwei von 5 Fuss Durchmesser

auf 18 Kerzen und vier von 5 Fuss Durchmesser auf 12 Kerzen und ausserdem eine Reihe von grossen und kleinen Standkerzen für die Ikonostas und Pronaos hervo gegangen.

In der Werkstätte der Herren Brix und Anders sind ein Ciborium in vergoldetem Silber, welches mit Edelsteinen verziert ist und das Abendmahl Christi in Email darstellt, ein grosses Altarkreuz und ein Bischofstab aus Silber, gleichfalls mit Email, und mehrere Altarleuchter nach den eigenthümlichen Bedürfnissen des Cultus der griechisch-nichtunirten Kirche gearbeitet worden. Die Emailarbeiten sind von dem bewährten Emaileur Herrn Chadt ausgeführt.

Einen eigenthümlichen Gegenstand des Schmuckes bildet die bischöfliche Mitra aus rothem Sammt mit schöner Gold- und Perlenstickerei von dem Goldsticker Janschu; sie hat einen reichen Edelsteinschmuck und auf den Bügeln der Krone die vier Evangelisten in Email auf blauem Grunde.

Sämmtliche Arbeiten sind im byzantinischen Geschmacke entworfen; derselbe ist mit jener Freiheit behandelt, welche unbedingt nöthig ist, um den Anschauungen der modernen Welt gerecht zu werden. Bei einem Style, der sich in so gebundenen Formen bewegt wie der byzantinische, wird es jedem Künstler gewiss unendlich schwer, die Linie zu finden, die er einhalten muss, um den Principien desselben zu entsprechen, ohne von der künstlerischen Freiheit das aufzugeben, was er zu seiner Existenz als Künstler gewissermassen bedarf."

Linz. Über die Fortschritte an dem Neubaue des Maria-Empfängniss-Domes entnehmen wir einer Correspondenz des „Organs für christl. Kunst" folgende Daten:

„Nachdem alle Schwierigkeiten, die sich diesem grossen Unternehmen entgegenstellten, glücklich beseitigt worden, entwickelt sich auf der ausgedehnten Baustelle eine Thätigkeit, die mit den schönsten Hoffnungen auf einen glücklichen Erfolg erfüllt. Über 90 Werkleute sind beschäftigt und schon sind über zwei Drittel der ganzen Fundamentirung fertig; die Anlage der Krypta ist gemacht, und soll diese, so wie die Mariacapelle zunächst, und zwar in einigen Jahren vollendet werden. Bereits erhebt sich ein Baugerüst mit Laufwagen in einer Höhe von 30 Fuss, — eine für unsere Stadt neue und seltene Erscheinung.

Die Länge des Domes beträgt 410 und die Breite 207 Fuss rheinisch.

Der Grundriss bildet ein Kreuz, dessen vorderer Theil drei Schiffe hat; gleich hinter der Vierung wird der Chor mit einem Chorgange und neun grossen Capellen als Kreuz umschlossen. Die hintere Schlusscapelle ist im Viereck mit einem Marienchor construirt. Zu beiden Seiten des Chorkreuzes liegen die Sacristeien, Oratorien und Orgelbühnen für den Chordienst.

Der Chor ist durch einen Lettner abgeschlossen, vor welchem der Pfarraltar steht.

Die Höhe der Kirche bis zum Schlusse der Gewölbe beträgt 100 Fuss und bis zur Dachfirst 137 Fuss; der Dachreiter auf der Vierung ist 74 Fuss hoch und wird in Blei (nicht von Eisen) ausgeführt.

Die Grösse des Thurmes beträgt 65 Fuss im Quadrat bei einer Höhe von 410 Fuss, mit steinernem Helm. Über den Seitenschiffen und dem Chorkranze erheben sich sechsundzwanzig Strebebogen. Zu beiden Seiten des Thurmes ist eine Tauf- und eine Todtencapelle angebracht. In einer grossen Krypta unter dem Chore und Capellenkranze befinden sich die Gräber der Bischöfe.

Der Gesammt-Flächeninhalt des inneren Kirchenraumes beträgt 34.000 Quadratfuss — eine Grösse, die nicht von vielen gothischen Kirchen übertroffen wird (der St. Stephansdom in Wien enthält 32.400 Quadratfuss Flächenraum) —, zu deren Ausführung aber auch viele Jahre erforderlich sind, je nachdem die Mittel zum Baue die nur aus freiwilligen Beiträgen gebildet werden, zur Verfügung stehen."

Literarische Besprechungen.

Kreuser J., Bildnerbuch als Leitfaden für Kunstschulen, Künstler, geistliche und weltliche Kunstfreunde, zur Wiederauffrischung der altchristlichen Legende. Paderborn 1863.

Gewiss war es ein glücklicher Gedanke des gelehrten Verfassers des „christlichen Kirchenbaues" ein Handbuch herauszugeben, worin sich Künstler und Kunstfreunde über die Darstellungsweise von Personen des christlichen Bilderkreises Raths zu erholen im Stande sind. Während eine Reihe fruchtbarer Forschungen auf dem Gebiete der classischen Alterthumskunde über den Cyklus der heidnischen Götterwelt vollständig Licht verbreitet hat, so dass es in unseren Tagen Jedermann leicht fällt, eine Charakteristik der griechischen Götter und Heroen zu geben, steht der reiche christliche Legendenkreis Vielen noch immer ihrer ganzen Bildung ferne, und eine Reihe der interessantesten Denkmale der mittelalterlichen Kunst sind nicht nur dem Gebildeten sondern auch den Künstlern ungeniessbar, weil ihnen das Verständniss der Darstellungen fehlt oder dieses Verständniss auf falschen Vorstellungen beruht. So kommt es auch, dass zahlreiche Künstler unserer Zeit, die sich mit kirchlicher Kunst beschäftigen, bei Behandlung ihrer Stoffe häufig die grösste Unwissenheit zur Schau tragen.

Allerdings ist die Herausgabe eines Hilfsbuches zum Verständnisse des christlichen Bilderkreises von nicht geringen Schwierigkeiten begleitet. Während sie einerseits eine genaue Kenntniss der heil. Schrift, der Kirchenväter und Mystiker des Mittelalters, so wie ein eingehendes Studium der Hauptquelle der Heiligengeschichten — der Bollandisten — bedingt, erfordert sie andererseits aber auch eine umfassende Kenntniss der mittelalterlichen Kunstdenkmale theils im Wege der Selbstanschauung, theils der darauf bezüglichen Literatur. Beide Wege müssen erschöpfend betreten werden, wenn das ganze Unternehmen kein Stückwerk bleiben, Unsicherheit und Unklarheit in der Erklärung und Charakteristik der Darstellungen vermieden und das Ganze einen wirklichen Nutzen für Künstler und Kunstfreunde gewähren soll. Von einem Manne wie Kreuser war wohl zu erwarten, dass ihm der Umfang der Schwierigkeiten nicht fremd bleiben werde. Er spricht es daher auch selbst aus, dass sein „Bildnerbuch" nur Künstlern und Kunstfreunden die nothwendigsten Hilfsmittel zum Verständniss des Bilderkreises bieten und von den Legenden der bekanntesten Heiligen nur das enthalten soll, was für Abbildungen nöthig ist. Er verzichtete namentlich bei seiner Forschung darauf, Rücksicht auf die bezüglichen Darstellungen der mittelalterlichen Kunst zu nehmen und beschränkte sich auf die Benützung von schriftlichen Quellen. Wenn daher durch eine derartige Behandlung der Stoff nur einseitig erfasst und für wissenschaftliche Zwecke ungenügend bearbeitet ist, so würde doch damit eine Grundlage gegeben, welche in vielfacher Beziehung die Schriften Radowitz's Helmdörfer's und Menzel's ergänzt, aus denen bisher fast ausschliessend die Künstler sich Aufklärungen verschaffen mussten, wenn sie nicht zu einer Literatur Zuflucht nehmen wollten, die vom rein

kirchlichen Standpunkte aus befriedigen mag, für Künstler oder Archäologen aber völlig werthlos ist.

Würde sich daher Kreuser bei seinem Buche nur darauf beschränkt haben, in der angegebenen Richtung einen Leitfaden zu bieten, so wäre von einem gewissen Standpunkte aus, wie schon angedeutet, gegen diesen Versuch nichts einzuwenden. Kreuser hat es aber auch für nothwendig erachtet, seinem „Bildnerbuche" bestimmte Grundsätze für Künstler und Definitionen von Begriffen vorauszuschicken, gegen welche man entschieden Verwahrung einlegen muss. Es ist zwar nichts Neues, was Kreuser darin ausspricht, durch fast alle seine Schriften weht derselbe Geist, aber in solcher Nacktheit hat Kreuser noch nirgends seinen Abscheu gegen die wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen der Neuzeit ausgesprochen. Es liegt uns fern, den zahlreichen Verirrungen der Neuzeit, namentlich auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst das Wort zu sprechen, und es ist eine unbestreitbare Thatsache, dass unserer Zeit die Stimmung für kirchliche Kunstschöpfungen fehlt. Aber desshalb den Stab zu brechen über die ganze neuere Kunstrichtung, zeigt von einer Einseitigkeit und Beschränktheit der Anschauung, die nur aus einem eigenthümlichen Sonderlingstriebe entspringt und nicht wahr und natürlich ist, weil sie sich in den stärksten Übertreibungen gefällt. Wir konnten diese Bemerkung bei diesem Anlasse nicht unterdrücken, weil das Buch für andere Kreise bestimmt ist, als die meisten Schriften Kreuser's und ohne ein entschiedenes Veto die sonderbarsten Vorstellungen über die Kunstanschauungen der Freunde mittelalterlicher Kunst verbreitet werden müssen.

K. W.

Luchs H. Dr. Bildende Künstler in Schlesien nach Namen-Monogrammen: Erste Reihe. (Separatabdruck aus der Zeitschrift für Geschichte und Alterthum Schlesiens. Breslau 1863.)

Für die Kunstgeschichte haben Künstlernamen bekanntlich eine grosse Wichtigkeit, da durch sie die Beurtheilung der Kunstwerke ungemein erleichtert und manches Räthsel gelöst wird. So ist die Forschung über mittelalterliche Kunst sehr erschwert, dass von den wenigsten uns erhaltenen Kunstwerken die Namen ihrer Schöpfer bis jetzt nicht ermittelt werden konnten, und dass wir daher zur Erklärung mancher Eigenthümlichkeiten, die mit den localen Verhältnissen im Widerspruche stehen, nur auf Vermuthungen angewiesen sind. Diesem Mangel nach Thunlichkeit abzuhelfen, ist man in jüngster Zeit allerdings dadurch bemüht, dass auch die archivalische Forschung zu Zwecken der Kunstgeschichte benützt und jedes Datum so wie jeder Künstlername fleissig gesammelt wird, um die Grundlagen der kunstgeschichtlichen Forschung zu erweitern. Die Arbeit ist allerdings eine äusserst mühsame und häufig wenig lohnende; sie bleibt aber immer eine sehr verdienstvolle, wie dies Lacomblets urkundliche Beiträge zur Baugeschichte des Cölner Domes, Baader's Arbeiten zum Studium des Nürnberger Kunstlebens, und einzelne Beiträge, welche in dieser Richtung auch die „Mittheilungen" gebracht haben, bezeugen. Wie wichtig sind endlich noch heute Fiorillo's Werke, die doch wesentlich auf urkundlichen Forschungen beruhen!

Zu diesen verdienstvollen Arbeiten gehört auch die vorliegende Broschüre des Herrn Dr. H. Luchs, welchem die schlesischen Kunstwerke in mehreren Werken eine eingehende sachverständige Würdigung verdanken. Er veröffentlicht darin eine Reihenfolge von 300 schlesischen Künstlern, beginnend vom Jahre 1284 bis 1800, und der Beisatz „Erste Reihe" deutet darauf hin, dass der Verfasser mit dieser Aufzählung auf eine Vollständigkeit verzichtet und sie später zu ergänzen die Absicht hat. Die Quellen seiner Arbeit bildeten theils gedruckte Werke über Schlesien, theils Urkunden und alte Baurechnungen, die er in dem Provinzialarchive und andern Archiven aufgefunden und zu diesem Zwecke benützt hat. Wir begegnen unter den Künstlern manche Namen, die auch für uns von Interesse sind: So erscheinen 1380 Peter Arler „aus Polen der Baumeister des Prager Domes, von welchem in Breslau die marmorene Grabfigur des Bischofs Prezlaus von Pogrella in der Marienca pelle am Dom herrührt, 1496 der Erzgiesser Peter Fischer aus Nürnberg, der in Breslau das Denkmal des Bischofs Johannes IV. herstellte; 1508 Albrecht Dürer mit einem an den Bischof verkauften Bilde und in den Jahren 1533 bis 1564 Lucas Cranach, Vater und Sohn mit mehreren Gemälden. Auch Wiener Künster — jedoch erst aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert erscheinen in der Reihenfolge der Künstler, und es bleibt auffallend, dass nicht schon in älterer Zeit solche Beziehungen stattgefunden hatten, da doch gerade im Mittelalter der Verkehr zwischen Wien und Breslau ein sehr lebhafter war. Eine werthvolle Beigabe bilden die zahlreichen Monogramme und Steinmetzzeichen, wobei der Verfasser jedoch selbst erklärt, dass er hiebei mit grösster Vorsicht zu Werke gegangen ist und nur diejenigen Zeichen aufgenommen hat, welche als Künstlerzeichen vor der lebhaftesten Zweifelsucht probehaltig bleiben dürften.

W.

Bibliographie.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums Nr. 4—7.

Hartmann H.: Hünenbetten, Grabhügel und Ausgrabungen im nördlichen Westphalen. (Nr. 4.) — Erbstein A.: Der Trebitzer Bracteatenfund. (Nr. 4 u. 5.) — Trinkgefässe in Walhalla. (Nr. 4.) — Sammlung von Hausmarken auf den Grabsteinen der Kirchhöfe St. Rochus und St. Johannes zu Nürnberg. (Nr. 5, 6 u. 7.) — Eine Votivtafel aus Regensburg. (Nr. 5.) — Ilwof F. Notizen über die Bauart von Cystercienserkirchen in Deutsch-Österreich. (Nr. 5.) — Bube Adolf: Über ein merkwürdiges Büchlein aus dem XVI. Jahrhundert. (Nr. 6.) — Über die Bronzedenkmäler zu Romhild und Hachingen. (Nr. 6.)

Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der kirchlichen Baukunst in Tirol. Vom Weltpriester K. A. 1. Lieferung: „Das Basiliken-Zeitalter und die romanische Periode". gr. 8. III. und 48 S. mit 1 Steintafel. Bozen 1863.

Böttticher C.: Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis von Athen im Frühjahre 1863. Mit 12 Tafeln. Berlin 1863.

Corblet J.: Revue de l'art chrétien. VII. année, No. 5—8.

Thibaut E.: Royat et ses environs. (Nr. 5.) — Linas Ch. de: Les Bas liturgiques. (Nr. 5.) — Saint Andéol: La basilique de Vienne. (Nr. 5.) — Pardiac: Pelerinage de Compostelle. (Nr 5 et 6.) — Corblet J.: Le Dictionnaire d'architecture française de Viollet-le-Duc. (Nr. 6 et 7.) — Barbier de Montault Iconographie des Vertus à Rome. (Nr. 6 u. 7.) — L'Ascension du Pérugin. (Nr. 6.) — Saint Andeol: Du Symbole de la Croix dans le plan des églises. (Nr. 7.) — Verschelde Ch.: Étude sur la Tour de Bâbel. (Nr. 7.)

Organ für christliche Kunst. Herausgegeben und redigirt von F. Baudri. XIII. Jahrgang.

Weyden E.: Rückblicke auf Cöln's Kunstgeschichte. (Nr. 11 bis 17.) — Jungbecker: Studien im Arlthale. (Nr. 11.) — Kunst und Kunsthandwerk. (Nr. 11.) — Restaurationen: Die Stiftskirche St. Victor in Xanten. Die Pfarrkirche in Sinzing. (Nr. 12, 13 u. 14.) — Die Stickkunst im Mittelalter. (Nr. 13 u. 14.) — Ein Spaziergang nach Brauweiler. (Nr. 14.) — Die Wandbilder auf der westlichen Scheidewand des Domchores. (Nr. 15.) — Der Cölner Dom im J. 1863. (Nr. 15 u. 16.) — Kunstbericht aus England. (Nr. 15 u. 16.) — Die Kirche des heiligen Grabes. (Nr. 17.) — Unwahrheit, Ungeschick in Kunst und Kunsthandwerk. (Nr. 17.) — Görres über den Dombau. (Nr. 17.)

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Ost. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Ost. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Ost. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Ewald in Wien zurichten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Unter Mitwirkung des Prof. Rud. v. Eitelberger und des Dr. Gustav Heider

redigirt von Karl Weiss.

№ 12. VIII. Jahrgang. December 1863.

Das altdeutsche Haus.

Von Alwin Schultz.

Ich habe schon früher in der Einleitung zu meiner Abhandlung über den Burgenbau des XII. und XIII. Jahrhunderts bemerkt, dass für die Erforschung der älteren bürgerlichen Kunst bis jetzt in Deutschland wenig oder gar nichts geschehen ist, während man der religiösen Kunst die grösste Aufmerksamkeit widmet und kein Jahr verstreicht, ohne neue Resultate für dies so dankenswerthe Studium herbeigeführt zu haben. Allerdings liegt wenig Verlockendes in dem Studium der alten bürgerlichen Kunstdenkmale, weil die Reste derselben gar unbedeutend, meist aber ganz untergegangen sind, und desshalb man wenigstens bis zum Jahre 1000 auf die mehr oder weniger dürftigen Notizen der Historiker angewiesen ist, aus denen dann schliesslich wenig genug ersehen werden kann. Wenn ich daher in dem nachfolgenden Aufsatze die Resultate einer eingehenderen Untersuchung der alten Schriftsteller zu veröffentlichen wage, so geschieht es auch mit aus dem Grunde, um Anderen eine nicht gerade kurzweilige Nachforschung zu ersparen und schliesslich festzustellen, wie viel sich über die alten Häuser der Deutschen mit Gewissheit sagen lässt, wie viel jedoch bis auf Auffindung anderer Quellen vor der Hand noch unbekannt und unbestimmt bleibt. Ich denke, es ist für eine Wissenschaft immerhin nicht ohne Nutzen, dass sie mit Gewissheit sagen kann, es sei nichts über gewisse Punkte zu erfahren.

Die Quellen, welche ich zu dieser Arbeit benützt, sind theils die römischen Historiker, welche, wie Cäsar, Tacitus, Ammianus, Deutschland mit eigenen Augen gesehen oder von Besuchern die genaueste Auskunft haben konnten, die späteren germanischen Schriftsteller, wie Paulus Diaconus, Jornandes, Einhard, oder die Dichter, wie Venantius, Fortunatus, Ermoldus, Nigellus und andere. Ausserdem habe ich versucht aus den gothischen Pyrageesten, die uns in des Ulfilas Bibelübersetzung erhalten sind, die germanischen Worte, welche sich auf den Hausbau beziehen, zu sammeln und aus denselben ein Bild des gothischen Hauses zu entwerfen. Endlich gaben die alten germanischen Gesetze und Capitularien manchen Aufschluss über die Einrichtung der Wohngebäude der verschiedenen germanischen Nationen.

Über das römische Bauernhaus haben uns die Scriptores de re rustica mancherlei überliefert, und es so möglich gemacht, einen ungefähren Begriff von dem Aussehen desselben sich zu bilden. Vitruv nämlich will (lib. VI. c. VI.), dass in dem Hause selbst untergebracht wird: 1. die Küche, und zwar an dem am wärmsten gelegenen Orte; 2. in ihrer Nähe die Kuhställe, und zwar müssen dieselben so angelegt sein, dass die Thiere den Kopf vom Feuer zuwenden, am besten gegen Osten; 3. ebenfalls in der Nähe der Küche, die Badestube, und 4. die Keller; 5. die Ölpresse im südlichen Theile des Hauses; 6. die Schaf- und Ziegenstätte; 7. die Vorrathskammer für das Getreide, und zwar unter dem Dache *(granaria Sublimata)*; endlich 8. die Pferdeställe, wobei darauf zu sehen, dass die Pferde nicht mit den Köpfen nach dem Feuer zu stehen, da sonst sie leicht wild werden. Schuppen, Schüttboden (farraria), Backöfen sind ausserhalb des Hauses ihrer Feuergefährlichkeit wegen anzulegen. Aus dieser Beschreibung scheint hervorzugehen, dass der villicus mit seiner Familie in der Küche hauste und schlief, und dass die Viehställe, wie dies heute noch in Westphalen der Fall ist, nur durch Verschläge, die aber nicht bis zur Decke hinaufgehen, von den Menschen abgesondert wurden. Der Rauch fand wahrscheinlich durch eine Lucke (luminar) seinen Ausweg. Licht erhielt das Haus durch die Lucke und die offene grosse Hausthür. Eine noch genauere, aber weniger klare Beschreibung der villa rustica gibt Cato im vierzehnten Capitel seiner Schrift de

re rustica; wir erfahren aus dieser Beschreibung zugleich, welche und wie viele Geräthe man zur Einrichtung eines solches Hauses für nöthig hielt. Er sagt: Villam aedificandam si locabis novam ab solo, faber haec faciat oportet. Parietes omnes (uti jussitur) calce et caementis, pilas ex lapide angulari (Pfeiler aus Quadersteinen), Tigna omnia, quae opus sunt, limina, postes, jugumenta (Schwellen?), asseres (Riegel), fulmentas (Streben), praesepis bubus hiberna et aestivas Faliscas (Raufen), equile, cellas familiae (Sklavenwohnungen), earnaria III (Speisekammern), orbem (Tisch?), ahena II (Kessel), haras X (Koben), focum, januam maximam et alteram, quam volet dominus, fenestras, clathuros (Gitter) in fenestras majores et minores bipedales X, lumina VI (Luft und Lichtöffnungen), skamma III (Bänke), sellas V (Sessel), telas jugales duas (Webstühle), luminaria VI (Luftlöcher), paululam pilam (Mörser), ubi tritieum pinsant, unam, fullonicam unam (Walkerei, Waschküche), antepagmenta (?), vasa torcula duo (Kellergefässe). Cato hat also schon die Sklavenwohnungen mit in Anschlag gebracht, nicht mehr das einfachste Bauernhaus im Auge gehabt, sondern das des wohlhabenderen Grundbesitzers, der Sklavenhände mit zur Bestellung seiner Felder in Anspruch nimmt. Weiter noch geht Varro (lib I. cap. XIII.) Er unterscheidet schon die villa urbana, das Landhaus, auf dem der vornehme Römer seine Villeggiatur zubrachte, von der villa rustica, dem Bauernhause und rathet in der letzteren die Wohnung der villicus (des Verwalters, Vogtes) an der Thür anzulegen, damit er die Ein- und Ausgehenden controliren könne. Die Küche soll nahe der Wohnung angelegt werden. Ferner empfiehlt er Schuppen für Ackergeräthe, Wagen etc., Scheunen (nubilaria) für die Ernten in der Nähe des Dreschplatzes (area) u. s. w. Columella endlich unterscheidet 3 Arten der villa (lib. I. cap. VI). Die Urbana, die rustica und die fructuaria. In ersterer sollen für Winter und Sommer verschiedene Schlaf- und Speisezimmer angelegt werden, je nachdem für die Jahreszeit eine Himmelsgegend passend ist. Erforderlich sind ferner Badezimmer und Spaziergänge. In der villa rustica dagegen soll vor Allem auf eine geräumige, hohe Küche gesehen werden, so hoch, dass sie nicht Feuersgefahr ausgesetzt ist; in ihr hausen die Sklaven, für die noch besondere Wohnräume anzubringen sind, so wie auch Gefängnisse für die zu bestrafenden. Viehställe für den Winter sind im Innern der Villa zu erbauen, im Sommer bleibt das Vieh im Freien. Der Villicus wohnt an der Hauptthür, der Procurator (wohl der Oberaufseher) über derselben, um jenen controliren zu können. In der Nähe der Thür sollen die Schuppen stehen, verschlossene für die Eisengeräthe. Ochsen- und Schafhirten wohnen über den Ställen, möglichst nahe bei einander, damit sie dem Villicus schnell zur Hand sind. In der Villa Fructuaria sind die Öl und Weinkeller, die Keltern und Scheunen unterzubringen. Columella's Beschreibung wird von Pallas, Rutilus, Taurus, Aemilianus weiter ausgeführt.

Diese vorhergehende Besprechung der römischen Villa schien unerlässlich, da in den romanisirten Ländern die Grundprincipen der römischen Bauweise nach Massgabe der Örtlichkeit von Römern und wohl auch von den cultivirteren Ureinwohnern befolgt und nachgeahmt wurden. Es zeugen dafür die Überbleibsel römischer Villen, welche sowohl am Rhein als auch in Britannien und an anderen Orten wieder aufgefunden worden sind; die germanischen Barbaren aber nahmen wieder von ihren gebildeten Unterthanen so manche passende Einrichtung an. Doch sehen wir jetzt zu, was uns die Schriftsteller über die ältesten Bauten der Deutschen überliefern.

Cäsar erzählt (de bello gall. VI. 22), dass in Deutschland aus verschiedenen Gründen eine jährliche Ackervertheilung stattgefunden habe; als einen der Gründe führt er an „ne adcuratius ad frigora atque aestus vitandos aedificent." Strabo (Erdbeschreibung, übersetzt von C. G. Groskund, Berlin 1831) berichtet lib. VII. 1. §. 3 von den Germanen: „Denn allen Völkern dieses Landes gemein ist die Leichtigkeit der Auswanderungen wegen der Einfachheit ihrer Lebensweise, und weil sie nicht ackerbauen, auch keinen Vorrath sammeln, sondern in Hütten wohnend, nur den täglichen Bedarf besitzen. Ihre meiste Nahrung nehmen sie vom Zuchtvieh, gleich den Wanderhirten, so dass sie diese nachahmend ihren Hausrath auf Wagen laden und mit den Viehheerden sich wenden, wohin es ihnen beliebt." Aus diesen beiden Berichten lässt sich, wie man sieht, sehr wenig entnehmen und eben so geht es uns eigentlich auch mit den Nachrichten des Tacitus, welcher in der Reihe unserer Quellenschriftsteller den nächsten Platz einnimmt, da Vellejus Patereulus zwar von des Varus und Lolius Niederlagen in Germanien erzählt und auch selbst in den Kriegen unter Tiberius mitgefochten hat, sich aber über unsere Angelegenheit nicht weiter auslässt. Tacitus also spricht sich in der bekannten Stelle der Germania folgendermassen aus (cap. 16): „Nullas Germanorum populis urbes habitari satis notum est; nec pati quidem inter se junctas sedes, colunt discreti ac diversi, ut fons, ut campus, ut nemus placuit, vicos locant non in nostrum morem, connexis et cohaerentibus aedificiis: suam quisque domum spacio circumdat, sive adversus casus ignis remedium, sive insecitia aedificandi." Diese Stelle erfordert eine genauere Prüfung. Ob zu Tacitus Zeiten es wirklich noch keine Städte in Deutschland gab, ist mir nicht bekannt, jedenfalls werden solche Städte erwähnt. Dörfer, pagi, werden von Ammianus öfter genannt, und dürften wohl auch schon zu Tacitus Zeiten vorhanden gewesen sein, wenn auch ihre Anlage nicht der italischen entsprach und die Häuser nicht in Strassen, Giebel an Giebel fortgeführt waren, sondern die einzelnen Gehöfte allerdings nicht zusammenstossend, sondern das Wohnhaus von Nebengebäuden und Stallungen umgeben, an der Dorfstrasse lagen. Vielleicht lagen dort der Knechte Wohnungen, von denen

Tacitus (Germ. 25. ceterum servis non in nostrum morem, descriptis per familiam ministeriis, utuntur: Suam quisque sedem, suos penates regit. frumenti modum dominus aut pecoris aut vestis, ut colono, iniungit; et servus hactenus paret. cetera domus officia uxor et liberi exequuntur) Näheres berichtet. „Ne caementorum quidem apud illos aut tegularum usus: materia ad omnia utuntur informi et citra speciem aut delectationem, quaedam loca diligentius illinunt terra ita pura ac splendente ut picturam et lineamenta colorum imitetur". Diese Materia informis scheint, wie G. Waitz richtig in seinen Vorlesungen über die Germania bemerkt, Lehm und Stroh gewesen zu sein. Wir haben uns etwa das Haus aus Bindwerk aufgeführt zu denken; die Fächer werden dann mit Holzstöcken und Lehmklebwerk ausgeflochten und schliesslich mit Lehm geglättet, wie dies heut noch in einem grossen Theil von Norddeutschland zu geschehen pflegt. Diese Bauweise ist die allerprimitivste und ward schon von den alten Britten angewendet. „Virgea habitant casas, sagt Jornandes Cap. II, communia tecta cum pecore, situaequae illis saepe sunt domus."

Einzelne Wohnräume mochten sie wohl mit Thon oder Kalk weissen und durch Ockerlinien verzieren. „Solent et subterraneos specus aperire, eosque multo insuper fimo onerant, suffugium hiemi et receptaculum frugibus, quia rigorem frigorum eiusmodi locis molliunt, et si quando hostes advenit, aperta populatur, abdita autem et defossa aut ignorantur aut eo ipso fallunt quod quaerenda sunt."

Zweifelhaft ist, ob diese unterirdischen Behausungen mit dem Wohnhause in Verbindung standen. Man nimmt jetzt an, dass die Screuna oder Screona, welche in der Lex Salica etc. erwähnt wird, mit dieser Örtlichkeit identisch ist.

Die Schilde der deutschen Krieger waren bemalt (Tac. Ann. II. 14. fucat as colore habutas), die der Naharwaler schwarz (German. 43. nigra scuta, tincta corpora).

Wenn wir nun die Berichte über die einzelnen deutschen Stämme verfolgen, die uns in der Folge namhaft gemacht werden, so finden wir zunächst eine kurze Notiz bei Tacitus über die Bataver. Als diese unter Claudius Civilis sich gegen die Römer erhoben, versuchten sie deren Belagerungsmaschinen nachzumachen. „Machinas etiam, insolitum sibi, ausi, nec ulla ipsis sollertia: perfugae captivique docebant struere materias in modum pontis, mox subjectis rotis propellere, ut alii superstantes tamquam ex aggere praeliarentur, pars „intus occulti muros subruerent (Histor. lib. IV, 23)". Eduxerant Batavi turrim duplici tabulato, quam praetoriae portae (is aequissimus locus) propinquantem promoti contra validi asseres et incussae trabes perfregere, multa superstantium pernicie."

Aus dem Kriege, den Kaiser Antoninus Philosophus (Marc. Aurel. 161—180) mit den Markomannen führte, sind uns auf der Antonins-Säule die schätzbarsten graphischen Nachrichten überliefert. An verschiedenen Stellen der Bildwerke, welche Petrus Sanctus Bartolus 1704 zu Rom in Abbildungen herausgab, sind nämlich Häuser und Häusergruppen dargestellt, welche von den Markomanen erbaut worden sind. Diese Häuser haben sämmtlich eine runde Gestalt und sind, so weit man aus den ungenügenden Tafeln zu urtheilen im Stande ist, wohl aus eingerammten Baumstammen, die zur grösseren Festigkeit mit Ruthenflechtwerk verbunden sind, construirt und mit Stroh eingedeckt. Eine oder zwei rundbogige oder viereckige Thüren bilden den Eingang; eine Öffnung in dem Dache gestattet dem Rauche Abzug und gewährt bei verschlossenen Thüren das nöthige Licht. Ein viereckiges Gebäude mit Satteldach scheint ein Schuppen gewesen zu sein. Leider fehlt jeder Commentar zu diesen Bauwerken; Capitolinus hat zwar die Feldzüge des Kaisers geschildert, lässt sich aber auf die Wohnungen der Markomannen nicht weiter ein (Script. Hist. Augustae).

Die Alemannen nahmen bald von den Römern einige Belehrung betreffs ihres Häuserbaues an. Ammianus Marcellinus erzählt lib. XVII. 1. 7. „Extractisque captivis, domicilia cuncta curatius ritu Romano constructa flammis subditis exurebat (sc. Miles). Dass jedoch Holz noch ein Hauptbestandtheil dieser Gebäude gewesen, erhellt aus desselben Schriftstellers Äusserung „postque sacpimenta fragilium penatium inflammata etc." (XVIII. 2. 15). Unterirdische Gänge dienten ihnen in Kriegszeiten als Zufluchtsort und Hinterhalt (Amm. XVII. 1. 8. Emensaque aestimatione decimi lapidis, cum prope silvam venisset (miles) squalore tenebrarum horrendam, stetit diu cunctando, iudicio perfugae doctus, per subterranea quaedam occulta fossasque multifidas latere plurimos, ubi habele fuerit, erupturos), nachdem sie durch Verhaue den Feinden den Zugang erschwert und streitig gemacht hatten (Amm. XVI. II. 8). Iisdem diebus exercituum adventu perterriti barbari, qui domicilia fixere eis Rheenum parum difficiles vias, ut snapte natura clivosas concaedibus clausere sollerter, arboribus immensi roboris caesis.

In der Lex Alamannorum tit LXXXI. heisst es:

I. Si quis super aliquem focum (Feuer), in nocte miserit, ut domum eius incendat, seu et salam [1]) suam et inventus et probatus fuerit, omne quod ibidem arsit simile ressituat et super haec quadraginta solidos componat.

II. Si enim infra curtem domum incenderit, aut scuriam (Stall), aut graniam [2]), vel cellaria, omnia similia restituat et cum duodecim solidis componat.

III. Si quis stubam, ovile, porcaritiam domum alicujus concremaverit, unamquamque cum tribus solidis componat et similem restituat.

---

[1]) Var. scalam.

[2]) Franz. grange, Getreideschuppen.

IV. Servi domum si incenderit, eum duodecim solidis componat et similem ei restituat.

V. Seuriam vel graniam servi si incenderit, eum sex solidis componat et similem restituat.

VI. Si enim spicarium servi incenderit cum tribus solidis componat. Et si domino cum sex solidis et similem restituat.

Wir sehen aus dieser Bestimmung, dass der Knecht, so wie der Herr gesondertes Eigenthum besitzen. Der Herr den Saal, vielleicht ein grösseres Gebäude zum Fremdenempfang [1]), die Stuba, vielleicht der Wohn- und Schlafraum der Familie, Ställe für Vieh und Pferde (ecuries), Schafstall und Schweinekoben, Scheunen und Keller; der Sklave hat sein Haus, seinen Viehstall und die Scheune für gedroschenes und ungedroschenes Getreide (grania spicavium).

Die Gothen haben eben so wenig als die eben besprochenen germanischen Nationen Denkmale ihrer ursprünglichen Kunstthätigkeit hinterlassen. Was noch zu Ravenna und in anderen italienischen Städten von Bauresten vorhanden ist, zeugt mehr für den Einfluss römisch-griechischer Kunsttradition, als dass sich in ihnen eine eigenthümliche germanische Kunstanschauung geltend machte. Von den Häusern der grossen Stämme der Gothen, der Ost- und Westgothen, ist keine Nachricht uns erhalten worden; dagegen sind wir im Stande die Häuser der Mösogothen nach den von Ulfilas überlieferten Worten wenigstens im Allgemeinen uns zu vergegenwärtigen. Von diesen Mösogothen, unter denen Ulfilas auftrat und seine Bibelübersetzung vollendete, sagt der gothische Schriftsteller Jornandes [2]) (cap. LI.): „erant et alii Gothi, qui dicuntur minores: populus immensus, cum suo pontifice, ipsoque primate Vulfila, qui eis dicitur et litteris instituisse, hodieque sunt in Moesia regione incolentes Encopolitanam. Ad pedes enim montium gens multa sedit pauper et imbellis, nihil abundans nisi armento diversi generis, et pascuis, silvaque diversorum lignorum, parum habens tritici, caeterarumque specierum est terra foecunda. Vineas vero nec si sunt alibi, certi eorum cognoscent, ex vicinis locis sibi vinum negociantes, nam tacte aluntur.“ Diese Gothen wohnten zusammen in Dörfern (Paurp; haims, daher unser Heimath, Haimobli das Feld, der zum Dorf gehörende Acker, anahaims daheim und afhaims abwesend), oder in grösseren Flecken (veihs, vehs, cf. vicus und οἶκος). Das griechische πόλις übersetzt Ulfilas stets mit baurgs, dem Worte, welches wir in Burg wiederfinden und das sicherlich auf ein Stammwort birgen, bergen zurückzuführen ist. Nach meiner Ansicht war jedoch diese baurgs nicht eine Stadt in unserem Sinne, sondern nur ein durch Mauern (baurgs vaddjus) befestigter Platz, in dessen Verschanzungen (bibaurgeins) die Landbauer, Weiber, Kinder, Schutz fanden, falls ein Feind das Land bedrohte. Von dem Dorfe aus bewirthschafteten sie ihr eingehegtes Feld (hugs). Sie wohnten in Hütten (hlija) oder in Häusern (hus), doch nur in der Verbindung (god hus). Der allgemeine Begriff für Wohnung ist baueins (von bauan wohnen), gards bedeutet das ganze Hauswesen, Haus und Hofgehöft, dagegen ist das gebaute factische Haus razn (daher garazna der Nachbar), dies Haus wurde gebaut (timrjan; daher timrja der Zimmermann) entweder aus Holz (Balken aus) oder aus Backstein (? skalja der Ziegel, vaihsta-stains der Eckstein) auf einem Fundamente (grunduvaddjus). Wie nun die Eintheilung gewesen, lässt sich schwer sagen. Ob der Vorhof (rohsn) ein Theil des Hauses gewesen, etwa eine Art Porticus oder nicht, wird sich schwer entscheiden lassen. Von Gemächern werden das Gastzimmer (saliþvos, von saljan beherbergen), die Halle (uþizva) und die Kammer (heþjo), die durch Scheidewände (miþgardavaddjus) gesondert waren, genannt; die Decke wurde im Nothfalle durch Säulen (sauls) unterstützt. Im oberen Geschoss (kelikn) lagen ebenfalls Gemächer, das Ganze bedeckte das Dach (hrot), wahrscheinlich ein Satteldach, da uns auch der Giebel (gibla) genannt wird. Von der Strasse in das Haus führt die Thür (daur, dauro, haurds), daher heisst die Strasse faura dauri, das Licht empfängt das Haus durch Lucken (usluks); das Wort augadauro [1]), Augenthür, mit dem Ulfilas Fenster 2. Cor. 11. 33. übersetzt, scheint darauf hinzudeuten, dass der Begriff Fenster nicht recht eingebürgert war. Das Geräth in dem Innern der Zimmer bestand aus dem grossen Ofen (auhns), Tischen (mes, biuds), Betten und Lagern (badi und ligrs), die mit Kissen belegt waren. Erwähnt wird das Wangenkissen (vaggars), Stühlen (stols, daher stavastols der Richtstuhl). Wo die Vorhänge (fauraha) angebracht gewesen, ist nicht zu bestimmen. Von Geschirren werden genannt der Becher (stikts), der Krug (aurkeis, daher das spätlateinische urceus), der Kessel (katils), das irdene Geschirr (kas, daher kasja der Töpfer). Zur Beleuchtung dienten des Abends Lichter auf Leuchtern (lukanar staþa). Ferner hatten sie geflochtene Körbe (snorjo, tainjo tains die Rebe, der Zweig), und Äxte (aqizi) und Schwerter (hairus), auch für die Weiber schon Spiegel (skuggva). In der Nähe der Wohnhäuser lag der Garten (Wurzgarten aurtigards, aurti das Kraut, aurtja der Gärtner) und die Wirthschaftsgebäude. Von letzteren werden genannt die Ställe (garda), der Schafstall (avistr; avi das Schaf; aveþ; die Schafheerde), mit den Krippen (uzeta), die Scheune (hansts, daher unser Bansen) und die Dreschtenne (gaþrask von þriskan dreschen). Ferner die Eselmühle (asilnquairnus). Von öffentlichen Gebäuden lernen wir kennen das Zollhaus (mota, Mauth), das Gefängniss (karkara ist wohl ein nicht Gothisches, erst von den Römern entlehntes

[1]) Ich werde später auf diesen Punkt zurückkehren.

[2]) Ed. Vulcanius, Lugd. Bat. 1597.

[1]) Althochdeutsch fenestra — augotora. Vocabularius St. Galli. Hattemer: St. Gallens altdeutsche Sprachschätze. St. Gallen 1844—1849, I. p. 11.

Wort), den Tempel (alhs), in dem die Opferstätte (hunslastaþs, hunst das Opfer); die Todten wurden in Särge (Wilftri) gelegt und in Grabhöhlen (hlaivasna, aurahi) beigesetzt. So viel lässt sich aus Ulfilas ersehen; über Form und weitere Einrichtung der Wohnungen müssen wir gestehen, eben in Ermangelung von gleichzeitigen Resten, Bildwerken und Beschreibungen nichts zu wissen; Conjecturen können die Kenntniss kaum fördern.

Über die Bauten der Ostgothen wissen wir aber noch viel weniger. Ich will versuchen, das Wenige zusammenzustellen. Bei ihrem Einfall in Griechenland unter Fritigern pflegten die wandernden Heereshaufen in einer Wagenburg sich eine bewegliche Feste zu verschaffen. Sie nannten dieselbe, wie Ammianus Marcellinus (ed. Wagner XXXI. 7. 7.) romanisirend natürlich berichtet, carrago. Er beschreibt dieselben (XXXI. 7. 5): „Ad orbis rotundi figuram multitudine digesta plaustrorum, tamquam intramuranis cohibitum (scil. vulgus inaestimabile barbarorum) spatiis; otio fruebatur et securitate“ und (XXXI. 8. 1): „Gothi intra vehiculorum anfractus sponte sua contrusi, nunquam exinde per dies septem egredi vel videri sunt ausi“ [1]). Dabei aber waren sie selbst der Belagerungskunst durchaus unkundig, und wenn der Platz nicht mit stürmender Hand zu nehmen war, wussten sie sich keinen Rath mehr. Bezeichnend für diese ganz erklärliche Unwissenheit ist eine Äusserung Fritigerns, welche uns Ammianus (XXI. 6. 4) mittheilt: „Tum Fritigernus frustra eum tot cladibus colluctari homines ignaros obsidendi contemplans, relicta ibi manu sufficiente, abire negotio imperfecto suasit, Pacem sibi esse eum parietibus memorans.“ Doch holten die Gothen bald ihre Feinde ein; in dem Kriege gegen Belisar lässt Witigis verschiedene Belagerungsmaschinen bauen, wenn er auch nicht immer durch dieselben zu Ziele gelangt (cf. Procop's gothische Denkwürdigkeiten I. 21, übersetzt von Kannegieser Bd. 3, pag. 119).

Theodorich war persönlich ohne Vorbildung, er konnte nicht einmal seinen Namen schreiben lernen, und der Verfasser der excerpta de Constantino Chloro et de aliis imperatoribus erzählt (79), auf welche sinnreiche Weise er sich bei dem Unterzeichnen der Decrete geholfen. „Igitur rex Theodericus illiteratus erat, et sic obruto sensu, ut in decem annos regni sui quatuor litteras subscriptionis edicti sui discere nullatenus potuisset. De qua re laminam auream iussit in terra silem fieri, quatuor litteras regis habentem, Theod. [1]), ut si subscribere voluisset, posita lamina super chartam, per eam penna duceret et subscriptio ejus tantum videretur.“ Mit grosser Sorgfalt jedoch nahm sich Theodorich der Erhaltung und Restaurirung der in seinem Reiche noch zahlreich vorhandenen, aber durch Kriege und Alter mehr oder weniger zerstörten römischen Bauten an. In den Edicten, welche uns Theodorich's Geheimschreiber, der Patricius M. Aurelius Cassiodorus, unter dem Titel Variarum libri XII. (ed. Orleans 1609) erhalten hat, finden sich eine grosse Anzahl, die auf die gedachten Zwecke Bezug hatten. So fordert er (Var. I. ep. VI.) den Präfectus urbis Agapitus auf, ihm zur Wiederherstellung der Basilica des Hercules zu Ravenna Marmorarbeiter aus Rom zu senden; sie sollten das Alte ausbessern, „discolora crusta marmorum gratissima picturarum varietate texantur.“ An Sabinius schreibt er (Var. I. ep. XXV.): „de conservatione aedificiorum“; an Sura (II. ep. VII.) dass er die herumliegenden Marmorblöcke zum Bau der (römischen?) Mauern verwende, „ut redeat in decorem publicum prisca constructio.“ Den Präfecten von Rom, Arthemidorus, weist er an (II. ep. 34.), die eingehenden Gelder zur Ausbesserung der Gebäude zu verwenden, und trägt dem Architecten Aloisius (II. ep. 39) auf, ein Bad und einen Palast zu restauriren. Von der Gemeinde von Aestuni fordert er, sie solle die Marmorfragmente und Säulenreste, die auf ihrem Grund und Boden unbenützt liegen, wenn sie noch brauchbar sein, nach Ravenna senden (III. ep. 9). Dem Patricius Festus befiehlt er schleunigst, die gewünschten Marmorblöcke nach Ravenna zu schaffen (III. ep. 10); dem Patricius Symmachus dagegen empfiehlt er einen tüchtigen Architekten zur Renovirung eines Theaters (IV. ep. 51). Ein andermal beauftragt er einen gewissen Tancila, 100 Goldstücke für den auszusetzen, der den Dieb einer zu Como gestohlenen ehernen Statue anzeige (V. ep. 35). Daher konnte Ennodius wohl ohne Übertreibung in seinem Panegyricus auf Theodorich sagen: „Video insperatum decorem urbium eneribus evenisse, et sub civilitatis plenitudine palatina obique tecta rutilare.“

Möglich wäre es auch, dass der Autor sich nur unklar ausgedrückt, und dass die Subscription nicht die Anfangsbuchstaben des Namens, sondern das Monogramm des Königs vorgestellt. Mit diesen Monogrammen unterzeichneten die deutschen Kaiser noch lange die Urkunden. In der neuen Ausgabe von Du Cange Glossar, die Hentschel besorgt, sind eine Anzahl solcher Monogramme abgebildet. Aus der Abhandlung des Dr. J. Friedländer über die ostgothischen Münzen (Berlin 1844), geht überdies hervor, dass die ostgothischen Könige ihre Münzen mit Monogrammen zu bezeichnen pflegten. Das Theodorich's hatte diese Gestalt

[1]) In Wagen nämlich führten sie auf den grossen Wanderungen die Familien mit sich. „Sumpta sunt plaustra vice tectorum, et in domos instabiles confluxerunt omnia scrivitura necessitati. Tunc arma Cereris et solventia frumentum bobus saxa trahebantur, oneratae foetibus matres inter familias tuas oblitae sexus et ponderis, parandi victus cura laborabant“. So erzählt Ennodius in seinem Panegyricus auf Theodorich den Zug nach Italien. (Angefügt der cit. Ausgabe des Casiodor.)

[1]) Es hat also, wenn die Sylbe Theod. nur seine Buchstaben enthielt, entweder griechisch Θεοδ. oder gothisch Þiud(areiks) unterzeichnet. Letzteres dürfte wahrscheinlicher sein.

In Neapel hatte man ein Mosaikbild Theodorich's, an dem sich später eine wunderbare Erscheinung zeigte. Vor dem Tode Theodorich's nämlich fielen die Steinchen, welche das Haupt bildeten, auseinander; als der Unterleib sich auflöste, starb Athalarich; die Zerstörung rückte bis zu den Schamtheilen vorwärts, und Amalasuentha wurde ermordet; im Jahre 536, als Witigis den Belisar in Rom belagerte, zerfiel der letzte Rest (Procop. Goth. Denkw. I. 24).

Theodorich übrigens sorgte wie für die Kunst, so auch für die Sicherheit seines Landes. Var. I. ep. 17 befiehlt er „universis Gothis et Romanis Dertonae consistentibus" ihr Lager zu befestigen, und var. III. ep. 48 denen zu Verucа das Lager zu befestigen und sich selbst darin anzusiedeln. Auch zu den stammverwandten Völkern bemühte er sich die römische Bildung zu verpflanzen; so schickte er dem König der Burgundionen, Gundibaldus, eine Wasser- und Sonnenuhr (Var. I. 16. Vergl. den Brief von Boëtius ibid. I. 45). Auch Amalasuentha, Theodorich's Tochter, welche nach ihres Sohnes Athalarich's Tode zur Regierung kam, zeigte sich der Kunst geneigt; in zwei Briefen (bei Cassiodor. Var. X. ep. 8 und 9) bittet sie und ihr Gemahl Theodahadus den Kaiser Justinian, Marmorblöcke, die sie in Griechenland durch einen gewissen Calogenitus angekauft, passiren zu lassen.

Wenig genug ist von den Bauten Theodorich's übrig geblieben, zu wenig um zu erkennen, ob wirklich nur eine mehr oder weniger rohe Nachbildung der Antike den Charakter ihrer Kunstthätigkeit ausmachte, oder ob sie selbstständige Elemente den entlehnten Formen angepasst haben. Sollte man nach den in der oben citirten Abhandlung des Dr. J. Friedländer abgebildeten Münzen urtheilen, dann ist letztere Frage entschieden zu verneinen.

Von den Häusern der Westgothen wissen wir nichts. Die Lex Wisigothorum [1]) erwähnt nur lib. VIII. tit. I. 4; man dürfe den Herrn nicht innerhalb seines Hauses oder seines Hofthores (intra cortis suae januam) einsperren. Ferner wird die Beschädigung einer Mühle oder ihrer Wehre verboten. (VIII. tit. V. 30; VII. tit. II. 12.) Bei Gelegenheit der Bienendiebstähle geschieht des Bienenhauses (apiarium) Erwähnung (VIII. tit. VI. 3). Endlich erfahren wir, dass Pferde, Rinder, Schafe Glocken um den Hals trugen (VII. tit. II, 11). Zäune, durch verbunden eingerammte Pfähle umgaben den Acker (VIII. 6, 7).

Auch die Longobarden umfriedigten ihr Grundstück mit Zäunen, die in ihrer Sprache „iderzon" heissen. „Si quis sepem alienam ruperit, id est iderzon [2]) componat solidos sex". (Edictum Rotharis CCLXXXV. — Edicta regum Langobardorum. ed. Car. Baudi a Vesme. Turin 1855.) Das Edict fährt fort 286 „Si quis axegias de sepe, id est axegiato, una aut duas tolerit. componat solido uno." 287 „Si quis de sepe stantaria facta vimen tolerit, componat solidus tres." Die Axegiae scheinen die Pfosten zu sein. Das Vimen halte ich für die Weidenruthe, welche die Querstangen (perticas transversarias) mit den Pfosten verbindet. Auch mit Gräben war es Sitte die Ländereien abzugrenzen (Ed. Roth. 305). Das Haus selbst war mit Schindeln gedeckt, „si quis de casam erectam signum quodlibet vel sandolam furaverit. componat solidos sex. (Ed. Roth. 282)." Ein Hauptgemach in dem Hause war die „Sala." Dies Wort ist wohl mit dem gothischen Saljan zusammenzustellen, das von einem Worte wie Sala wohl abgeleitet sein kann; saljan heisst Unterkunft, Herberge finden, bleiben, sala; daher wohl ganz allgemein ein Zimmer, zu welchem Fremden der Zutritt gestattet ist. „De illos vero pastores dicimus, qui ad liberos homines serviunt, et de sala propria exeunt" (Ed. Roth. 136). „Si quis servum alienum bovuleo de sala occiderit etc." (Ed. Roth 133.) Hier scheint Sala schon in dem Sinne Haus gefasst zu sein, pars pro toto, und im ersteren Falle das eigene Haus, im letzteren den Ochsenstall zu bedeuten. Im höchsten Grade aber interessant sind die Bestimmungen, welche König Liutprand in Betreff der von den Baumeistern (magistri comacini) zu fordernden Preise erliess. Leider ist bis jetzt der Text noch so verderbt, dass ich mich nicht getraue, trotz der vorzüglichen Anmerkungen des gelehrten Herausgebers eine Übersetzung zu unternehmen. Dieser Erlass handelt in 6 Abschnitten von dem Baue des Saales und der Decken (solaria), von den Mauern, von den Naturalzahlungen an die Maurer, von der Arbeit, von den heizbaren Räumen (caminatae), von den Marmorarbeitern, von den Gewölben und von den Brunnen. Es wird unterschieden opera gallica, das Decken mit Balken, und opera romanensis die Weise, mit Gussgewölben Räume zu überspannen. Zu der letzteren Weise werden Töpfe, Cacabi, deren der Herausgeber eine Anzahl nach Monumenten veröffentlicht, angewendet. Die Arbeiter stehen auf Gerüsten (macinae, verderbt von machinae). Die Wände werden schliesslich geweisst, die Fenster mit tannenem Gitterwerk (cancellae) verwahrt oder mit Pfostenwerk, das mit Gyps verkleidet (carolae cum gisso). Zur Ausschmückung des Innern bediente man sich der Vorhänge. So erzählt Paulus Diaconus (de Gestis Langobardorum Lugd. Bat. 1595. I. 20) von der Ermordung eines Mannes, der als Gesandter seines Bruders, des Königs der Heruler, Rodolfus, zum Longobardenkönig Tato gekommen, um über den Frieden zu unterhandeln. Bei seiner Rückkehr „contigit ut ante Regis filiae, quae Rumetruda dicebatur, transitum haberet." Sie beleidigt ihn, und über seine Antwort erzürnt, beschliesst sie ihn zu morden. Sie ladet ihn ein, einzutreten „tali que eum in loco sedere

[1]) Ed Walther Corpus juris Germanici. Berlin 1824. I.

[2]) Iderzon oder wie einige Lesearten lauten: ederzon, kommt von eder, das Gitter. (Schmeller's Lexikon zum Heliand); zon ist die alte Form für das heutige „Zaun".

constituit, quo parietis fenestram ad stapulas (im Rücken) haberet. Quam fenestram quasi ob hospitis honorem, re autem vera, ne cum aliqua pulsaret suspicio, velamine texerat pretioso.“ Hinter den Vorhang stellte sie ihre Pagen und lässt ihn erstechen.

Dass die Langobarden bald die römische Cultur angenommen und mit ihr auch die römische Kunstweise, geht schon aus den oben angeführten Bestimmungen Liutprand's hervor, dass sie diese Kunst jedoch auch zur Verherrlichung ihres eigenen Volkes verwendet, zeigt das Beispiel der Königin Theudelinde, Gemahlin des Agilulf. Diese baute sich einen Sommerpalast in Modicia, wo sich bereits Theodorich einen solchen erbaut hatte. „Ibi praefata regina suum palatium condidit, in qua aliquid et de Longobardorum gestis depingi fecit.“ Paulus Diaconus IV. 22. 23.)

Eine meines Erachtens noch nicht von den deutschen Alterthumsforschern erörterte Frage ist die, wie es sich mit den eigenthümlichen longobardischen Gedächtnissmahlen verhält von denen Paulus Diaconus lib. V. cap. 34 spricht: „Ad Perticas autem locus ipse (in civitate Ticinensi [Pavia]) ideo dicitur, quia ibi olim pertieae, id est trabes erectae, steterant, quae ob hanc causam iuxta morem Langobardorum poni solebant. Si quis enim in aliquam partem aut in bello aut quomodocunque extinctus fuisset, consanguines eius intra sepulchra sua perticam figebant, in cujus summitate columbam ex ligno factam ponebant, quae illuc versa esset, ubi illoram dilectus obisset. Scilicet vt sciri posset, in quam partem is, qui defunctus fuerat, quieseeret.“ Es scheint eine alte longobardische Sitte gewesen zu sein und desshalb dürfte unstatthaft sein, die Taube etwa auf christliche Weise zu erklären; vielmehr liegt wohl eine heimische Vorstellung dem Ganzen zu Grunde und Kenner der deutschen Mythologie werden wohl im Stande sein, dies Symbol zu deuten. Interessant übrigens ist es, zu erfahren, dass die Familien ihre Todten auch in den Begräbnissstätten vereinigten, dass also schon damals eine Art von Erbbegräbnissen bei den Langobarden Sitte gewesen.

Aus Prokops vandalischen Denkwürdigkeiten, aus der Lex Burgundionum, Frisionum, Angliorum et Werinorum, ist wenig oder vielmehr gar nichts zu ersehen. Was hat es für Bedeutung, das wir erfahren, dass die Vandalen Königsburgen gehabt? was fördert es uns, zu wissen, dass die Burgundionen [1]), Friesen, Angeln und Thüringer ebenfalls Häuser gehabt, wenn wir nicht erkunden können, wie dieselben wohl angelegt gewesen sind? Eine Notiz über die Thüringer lieferte übrigens noch Gregor von Tours. Es handelt sich, wenn ich nicht irre, um den letzten für die Thüringer verhängnissvollen Kampf gegen die Franken. „Thoringi vero venientibus Francis dolos praeparant: in campo enim, qua certamen agi debebat, fossas effodiunt, quarum ora operta denso cespite planum adsimulant campum. In has ergo foveas, cum pugnare cepissent multi Francorum equites corruerunt.“ (Gregorii Turonii historiae Francorum. Basel 1568. III. 7.)

Die Wohnungen der Baiern (Bajuuarii) sind verhältnissmässig am genauesten unter den bisher besprochenen aus der Lex Bajuuarium zu ermitteln. Die Felder waren mit einem Zaun (czun) umgehen; eine besondere Art dieser Umzäunung hiess ezziszun (ezzisgun, ezzeszun Lex Baj. tit. IX. cap. XI. 1.; ich vermag den ersten Bestandtheil des Wortes mit den mir augenblicklich zu Gebote stehenden Hilfsmitteln nicht zu erklären). Die Ruthe, mit der wahrscheinlich die Querriegel des Zaunes an die Pfosten gebunden waren, hiess etarchartea (etor carta, etergarda; edor, eder der Zaun, das Gitter, gerda die Gerte, Ruthe. — Schmeller, Lexikon zum Heliand). „Superiorem vero virgam, quam etarchartea vocamus, quae sepis continet firmitatem etc.“ (L. Baj. lit. IX. cap. XI. 2). Das Gebäude war aus Holz construirt und man unterschied die Ecksäulen (columna angularis) bei der Bestrafung des Schädigers (L. Baj. lit. IX. c. VI. 5), von den in der Mitte der Wand befindlichen. (lit. IX. c. VI. 6) und bestrafte die Zerstörung der letzteren, als der weniger zum Bestehen des Gebäudes nöthigen, nur mit einem Solidus, während für jene 3 Solidi erlegt werden mussten. Eine schwer zu lösende Frage dürfte es sein, was in den Bestimmungen unter lit. IX. c. VI. 3 und 4 unter den Columnis interioris aedificii verstanden wird, da die schon besprochenen als dem exteriori aedificio angehörig bezeichnet werden. Sollte vielleicht eine doppelte Wand zum Schutz gegen den Frost aufgeführt worden sein? Die Ecksäule der inneren Reihe wird winchilsul genannt (IX. c. VI. 3), Winkelsäule. Von den Balken, trabes, wird dann im siebenten Capitel desselben Titels gehandelt; im achten wird von den Schwellern und Rähmstücken (?), vielleicht sind auch die Bänder und Streben „quas spangas vocamus, eo quod ordinem continent parietum“, gesprochen. Cap. IX. 1. werden die übrigen Bestandtheile des Hauses aufgezählt: asseres, die Riegel, laterculi, die Ziegel, mit denen die Fächer ausgesetzt waren, axes, die Bretter etc. Das Dach scheint mit einem einfachen Stuhl construirt gewesen zu sein, so dass der Stiel, welches die Firstfeste trug, auf der Mitte des Balkens fusste. Dieser Stiel heisst Firstsul. (IX. cap. VI. 2. Si eam columnam a quo culmen sustentatur, quam firstsul vocant, cum duodecim solidis componat). Das böswillige Einreissen des Daches, der Firstsalli, wird IX. cap. III. und IX. cap. IV. 5. geahndet. Aus Capitel III. geht ferner hervor, dass die Badestube (balnearium), das Badehaus (pistoria), die Küche (coquina) eigene Dächer gehabt, also sowohl vom Hauptgebäude gesondert gewesen. Von Ställen (scuria)

[1]) Die Burgunder bedienten sich gleichfalls der Schindeln. cf. Lex. Burgundit LXXIII.

werden unterschieden, die, welche von Wänden umgeben, mit Riegel und Schlüssel bewahrt sind. (IX. H. 1. pessulis cum clave munita); wenn sie ohne Verschluss und feste Wände sind, heissen sie scof. (scofph, scupfa, scopf. Schuppen) c. IX. H. 2. Die Scheunen heissen parch. (IX. H. 3); man unterscheidet dann noch als Aufbewahrungsort des Getreides die mita (Mieten noch in Nord-Deutschland häufig angewendet, grosse, künstlich geschichtete Garbenhaufen, die mit einem Strohdach gegen die Witterung geschützt werden, und scopar (Schober, kleinere Getraidepyramiden), cf. lex. Baj. IX. H. 4 und 5 [1]); letztere wohl hauptsächlich auch zur Aufbewahrung des Heues bestimmt.

Bei den Sachsen finden wir zuerst erwähnt, das Gemach, dessen Name den Gelehrten schon viel Kopfzerbrechen gekostet hat, die Sereona, da sich die Ansichten so vieler anerkannter Philologen über die Herkunft dieses Wortes widersprechen, indem Grimm dasselbe von serinium herleitet, Leo es aus dem Keltischen zu erklären versucht, andere endlich es für deutschen Ursprungs halten, so muss man, wenn man nicht selbst diese Ansichten philologisch zu widerlegen oder zu verfechten im Stande ist, sich wohl darauf beschränken, was die streitenden Parteien einstimmig über die Bedeutung dieses Wortes festgestellt haben. Es bedeutet ein unterirdisches Gemach; im Alt-Hochdeutschen wird es tung genannt. Wahrscheinlich diente es als Zufluchtsstätte für Kostarbeiten etc. „Qui in sereona aliquid furaverit, capite puniatur". (Lex Saxonum. tit. IV. 4.) Die Sachsen hatten übrigens von den Franken schon die Belagerungskunst erlernt. Als sie 776 das von den Franken besetzte Sigiburg angriffen, bedienten sie sich schon der Steinschleuder, petraria, und der Schanzkörbe, clidae. Ihre eigene Befestigungskunst scheint sich noch auf die Errichtung von Verhauen, caesae, beschränkt zu haben. (Einhardi Annales. A. 776.)

Die ältesten uns erhaltenen Denkmäler der Franken sind die beiden Leges, L. Salica und die L. Ripuariorum. Ammianus berichtet schon, dass die Franken ihre Dörfer meist so anlegten, dass dieselben durch die natürliche Bodenbeschaffenheit selbst schon geschützt waren. „Rheno exinde transmisso regionem subito pervasit Francorum, quos Attuarios vocant, inquietorum hominum, licentius etiam tum percursantium extinsa Galliae. Quos adortus subito nihil metuentas hostile nimiumque securos, quod scruposa viarum difficultate nullum ad suos pagos introise meminerant principem, superavit negotio levi. (XX. 10. 2.)

Die Lex Salica, die ich leider nach der alten Walther'schen Ausgabe zu citiren genöthigt bin, gibt über die Anlagen der Häuser sehr dürftige Nachrichten. Die Felder waren durch einen Verhau (Concida. cuncida, concisa, etc. L. Sal. XIX. 10. 11) [1]) oder durch Zäune gesichert, bei denen wieder die Querriegel durch Ruthen mit den Pfosten verbunden waren. Si quis tres virgas unde sepes superligata est, vel retortas capulaverit. aut aperuerit etc. (L. Sal. XXXVII. 1.) [2]) Was die Cambortae sind, die in der Lindenbrogischen Leseart angeführt werden und die die Glosse erklärt „quae sepem desuper firmant", weiss ich mir nicht vorzustellen. Ausser dem Hause (Casa) erwähnt lit. XIX, der von Brandstiftungen handelt, noch zwei Arten von Scheunen (XIX. 7) [3]). Das Spicarium (durch die Glosse erklärt als „horreum cum tecto"), und das Machalum (Gl. horreum sine tecto), ferner den Schweinestall (Sudenn. L. Sal. XIX. 8; H. 3), die Ställe (scurias XIX. 8.) und den Heuschuppen (foenile). Die Sereona wird öfter erwähnt (L. Sal. XIV. 1.) „Si qui tres homines ingenuam puellam de casa aut de sereona (screuna) rapuerint . . . .", cf. XXXII. 15. 16. 17. [4]), wo die verschlossene Ser. „qui clavem habet" von der „sine clave" unterschieden wird. Von den Bienenstöcken und Bienenhäusern handelt sodann der Titel IX.

Das Gesetz der viguarischen Franken beschränkt sich auf allgemeine für uns uninteressante Bestimmungen. Nur lit. XLIII. de sepibus wiederholt die schon in der Lex Salica getroffenen Anordnungen, und zwar fast mit denselben Worten.

Gregor von Tours [5]) schildert die fränkische Gesellschaft des VI. Jahrhunderts [6]). Man muss, um seine Berichte wohl zu würdigen, in Betracht ziehen, wie viel die Franken in Gallien schon vorfanden, wie sie sich selbst dem Gegebenen accommodirten und nur in den seltensten Fällen die römisch-gallischen Vorbilder durch ihre eigenen Stammesgewohnheiten modificirten und umgestalteten. Es wird daher schwerlich zu bestimmen sein, zumal gleiche Bedürfnisse auch oft gleiche Form der Befriedigung erheischen, wie viel in den Berichten Gregors, so weit sie die bürgerlichen Wohnhäuser betreffen, — denn dass das römische Element und die antike Kunst für den Kirchenbau massgebend war, ist bekannt, — dem römischen, wie viel dem fränkisch-germanischen Einflusse zuzuschreiben ist.

Die Landhäuser standen noch immer mit den Gehöften in Verbindung [7]); in dem Hofe wurden des Nachts die

[1]) Diese Mieten werden unter den Namen „feimen" in Linku's Cameralbau p. 89 besprochen.

[1]) Merkel Lex Sal. XVI, 4 concisa.

[2]) Merkel, Lex Sal. XXXIV. Si quis vero tres virgas unde sepes superligatur capulaverit ver retorta (?) unde palum aut sepes continetur capulaverit aut tres cambortus (?) involaverit vel excervitaverit.

[3]) Merkel, XVI.

[4]) Merkel, XIII, 2. Si vero puella ipsa de intro clave aut de sereuna . . . cf. Merkel XXVII, 18. 19.

[5]) Gregorii Turonici historiae Francorum. Baju 1568.

[6]) Er lebte von 544 bis 595. Bähr, Gesch. d. röm. Lit. Suppl. I, p. 138.

[7]) V, 33. Ita ut subito compressensae igne tam domus, quam areae cum annonis incendio cremarentur.

Pferde eingeschlossen und die Thüren desselben durch mit dem Hammer festgekeilte Pflöcke verriegelt [1]). Die Stadthäuser waren mehrstöckig [2]); der Verband durch Nägel gefestigt [3]). Gesellschaftsräume wurden durch Decken und Stuhlteppiche ausgeschmückt [4]); auf Bänken sass man bei der Tafel und zechte dann, wenn der Tisch fortgeräumt war, nach fränkischer Sitte weiter [5]). Schlafzimmer waren wohl auch im Obergeschoss angelegt, und Stufen führten zur Thür derselben hinauf [6]). Auch hatte man schon besondere Kämmerchen zur Verrichtung nothwendiger Bedürfnisse [7]), zu denen ein Faltstuhl noch eigens bereit war [8]).

Nach Gregor's Beschreibung hat es fast den Anschein, als ob die Brücken bei Paris nur ein Laufsteg, zwei Bretter breit gewesen seien [9]).

Noch weniger ist aus den Capitularien der Merowinger (bei Walther Bd. II) zu ersehen. Nur in dem Capitulare von Chlotar II. (595) wird IV. von einem Hause „ubi clavis est" gesprochen.

Venantius Fortunatus (Bibl. Max. Patrum X.) beschreibt lib. III. XII. eine Burg, die sich der Trierer Bischof Nicetius an der Mosel erbaut:

„Turribus incinxit terdenis ondique collem
Praebuit hic fabricam, quo nemus ante fuit.
Vertice de summo demittunt brachia murum
Dum Musella suis terminus exstet aquis
Aula tamen nituit constructa cacumine rupis
Et monti imposito mons erat ipsa domus
Complaciut latum muro concludere campum,
Et prope castellum, haec casa sola facit.
Ardua marmoreis suspenditur aula columnis
Qua super aestivas cernit in amne vates.
Ordinibus ternis extensaque machina crevit,
Ut postquam ascendas iugera, tecta putes
Turris ab ad uerso quae constitit obvia clivo,
Sanctorum locus es, arma teneoda viris
Illic est etiam gemino balista volatu
Quae post se mortem linquit et ipsa fugit.
Ducitur in rigidis sinuosa canalibus vnda
Et qua fert populo hic mola rapta cibuio" etc.

Ich würde diese baulich keineswegs leicht zu erklärende Stelle so übersetzen: „Mit 30 Thürmen umschloss er von allen Seiten den Hügel, stellte dorthin ein Gebäude, wo früher Wald war. Vom Scheitel des Berges herab entsenden die Verzweigungen (des Berges) die Mauer, während mit ihren Gewässern die Mosel als Grenze da ist. Doch auf dem Gipfel des Berges erbaut, erglänzt die Halle und (hier scheint die Leseart impositâ vorzuziehen, da die gegebene kaum einen Sinn gibt) auf den Berg gestellt war das Haus, selbst ein Berg (oder und das Haus war ein auf den Berge gestellter Berg). Es gefiel ein weites Feld mit der Mauer einzuschliessen. (Den Pentameter verstehe ich nicht.) Die hohe Halle wird von marmornen Säulen getragen, auf ihr (stehend) sieht er im Flusse die sommerlichen Kähne. Der Bau wuchs in drei Geschossen und ausgedehnt, so dass, wenn man heraufgestiegen, Felder von Morgengrösse für Häuschen ansieht. (Ich möchte das Comma vor iugera setzen; es soll gezeigt werden wie hoch das Gebäude ist; jedenfalls ist der Vergleich schlecht.) Der Thurm, der auf der Vorderseite an dem Abhange steht, ist der Platz der Heiligen. (Darin ist die Capelle. Nun möchte ich hinter est den Punkt setzen und construiren.) Da sind Waffen zu handhaben für Männer (nun Semikolon), es ist auch eine Baliste da von doppeltem Fluge, die hinter sich den Tod zurücklässt und selbst entflieht. (Mir unverständlich.) Das buchtenreiche Wasser wird in schnurgeraden Canälen geleitet; von ihm getrieben bringt die Mühle dem Volke die Nahruug".

Mehr erfahren wir aus Karl des Grossen Capitularien: das merkwürdigste ist jedenfalls das um das Jahr 812 erlassene „Capitulare de villis vel curtis Imperialibus". Sub 41 wird da bestimmt, dass die Baulichkeiten innerhalb des Hofes, der umfassende Zaun, so wie die Ställe, Küchen, Back- und Kelterhäuser in gutem Zustande erhalten werden. Auf die letzteren wird 48 nochmals Rücksicht genommen. In jeder Villa sollen Bettzeug (tectaria), Kissen (culcitae), Federkissen (plumatii), Bettleinen (balliniee), Laeken (drappi), Tischtücher (ad discum), Banklatten (bancales), dann eherne, bleierne, eiserne, hölzerne Gefässe etc. (42). sein. Der Verwalter (judex) der kaiserlichen Villa soll Kuh-, Schaf-, Schweine-, Ziegen- und Rossställe sich halten, so viel er kann (23). Auch die schon besprochene Sereona kommt in diesem Capitulare (49) zum letzten Male vor, „ut genitia [1]) nostra bene sint ordinata, id est de casis, pistis, teguriis, id est sereonis".

[1]) III, 15. Hac nocte cum equos ad claudendum eduxeris .... Ille vero egressus foras, munivit puerum armis, invenitque canuas atrij diuinitus reseratas, quas in initio noctis cum cuneis malleo percussis obseraverat pro custodia caballorum.

[2]) VIII, 42. Accedens autem ad urbem, dum epularetur cum diuersis in tristega, subito effracto pulpito domus, vix semiuiuus essasit.

[3]) V, 4. Domum ipsam, que clavsis affixa erat, dissecat. Ipsos quoque clauos Coenomannici, qui tunc cum eodem advenerant, impletis follibus portant, annonas evertunt et cuncta deuastant.

[4]) IX, 35. Mandans iterum actori, ut domo scopis mundata, stragulis seamna operiretur.

[5]) X, 27. Juvitatis enim ad epulum multis, hos tres inuno fecit sedere subsellio. Cumque in eo prandium elongatum fuisset spacio, ut nox mundum obrueret, ablata mensa, sicut mos Francorum est, illi in subsellia sua, sicuti locati fuerant, residebant.

[6]) IX, 9. Jussit eum in cubiculum intromitti: locutusque cum eo alia ex aliis, egredi iterum de cubiculo iubet. Cumque egrederetur a duobus ostiarius pedibus adpreheusus ruit in gradibus ostii: ita ut pars corporis eius esset intriuseeus, pars vero extriuseeus extenderetur... Tunc deundatus et per fenestram eiectus sepulturae mandatus est.

[7]) II, 23. Ingressus vero seeessum suum. Dum ventrem purgare nititur, spiritum exhalavit .... reperit dominum super cellulam seeessus defunctum.

[8]) XI. (Fredegar) 24. ubi ad ventrem purgandum in faldeone sedebat.

[9]) VI, 33. Cumque per pontem orbis fugeret, elapso inter duos axes, qui pontem faciunt, pede effracta opressus est tibia.

[1]) Gynaeceum, Ort wo die Frauenzimmer schlafen.

Von den kaiserlichen Villen erfahren wir noch mehr durch die „Beneficiorum fiscorumque regalium describendorum formulae“ [1]), den Inventaren, die bei Gelegenheit 812 aufgenommen worden waren. In der Villa auf der Insel Staffelsee im Bisthum Augsburg finden sich in dem Inventar erwähnt 5 Matrazen mit Kissen, drei eherne, sechs eiserne Kessel, 3 Kesselhalter (gramacula), ein eiserner Leuchter, 17 mit Eisen beschlagene Fässer (tinae) etc., dann wird aufgeführt ein Haus für weibliche Sklaven, genitium, in dem 20 Frauen arbeiten; ferner eine Mühle. — Invenimus in Asnapio (Pertz lässt die Lage unbestimmt) fisco dominico salam regalem ex lapide factam optime, cameras 3; solariis totam casam circumdatam (mit herumlaufenden Gallerien?), cum pisilibus ff. (Frauengemächern nach Pertz; nach meiner Ansicht sind die pisilia pisalis mhd. phiesel, französisch poêle Öfen); infra cellarium 1; porticus 2, alias casas infra curtem ex ligno factas 17 cum totidem cameris et ceteris appendiciis bene compositis (wahrscheinlich Wohnungen der Dienstleute) stabolum 1, coquinam 1, pistrinum 1, spicaria 2, scuras 3. Curtem tunimo (Zaun) strenue munitam, cum porta lapidea, et desuper, solarium ad dispensandum (den Wortlaut verstehe ich nicht; mir scheint es eine Plateform zu bedeuten ad dispensandum zur Vertheilung, nämlich von Geschossen, also zur Vertheidigung eingerichtet). Curticulam (wie ich glaube der Vorhof basse cour) similiter tunimo inter clausam ordinabiliter dispositam, diversique generis plantatam arborum.

„Wir fanden auf jenem herrschaftlichen Gute das königliche Haus ausserhalb aus Stein, innerhalb aus Holz wohl erbaut, 2 Kammern, 2 Söller (solaria kann auch bedeuten Zimmer im obern Geschoss), ferner 8 Häuser, aus Holz erbaut innerhalb des Hofes; einen heizbaren Raum nebst einer Kammer, ordentlich erbaut; einen Stall, Küche und Backhaus sind vereinigt, fünf Scheunen, drei Schüttboden. Den Hof von einem Zaun umgeben und oben mit Dornen bewahrt, mit hölzernen Eingang. Oben hat er eine Plateform. Der kleine Hof ist ebenfalls mit einem Zaun umschlossen etc. Wir fanden auf jenem herrschaftlichen Gute das königliche Haus mit 2 Kammern, eben so vielen heizbaren Zimmern (caminatis, einen Keller, 2 Eingänge, den kleinen Hof durch einen Zaun streng bewahrt; innerhalb 2 Kammern mit eben so viel Öfen, 3 Wohnungen für Frauen; eine aus Stein wohl erbaute steinerne Capelle; ferner innerhalb des Hofes 2 hölzerne Häuser, 4 Scheunen (spicaria); 2 Vorrathsräume (horrea), einen Stall, eine Küche ein Backhaus; den Hof durch einen Zaun bewehrt, mit zwei hölzernen Pforten, oben eine Plateform. Wir fanden etc. das königliche Haus aus Holz ordentlich erbaut, eine Kammer, einen Keller, einen Stall, 3 Wohnungen, 2 Scheunen, eine Küche, ein Backhaus, 3 Kühställe. Der Hof mit einem Zaun umgeben und oben mit einem Gitter (sepe) bewahrt. Wir fanden auf dem herrschaftlichen Gute Trenta das Herrenhaus sehr gut aus Stein erbaut, 2 Kammern mit eben so vielen heizbaren Räumen, einen Eingang, einen Keller, eine Kelter, 3 Häuser aus Holz für Männer, ein Obergeschoss nebst Ofen, 3 andere Häuser aus Lehmwerk (maceria?), eine Scheune, zwei Ställe, den Hof mit einer Mauer umgeben mit einer steinernen Pforte“ [1]).

Die Sorge für das Gemeinwohl zeigte Karl in den zahlreichen Verordnungen, die er wegen Erbauung und Instandsetzung der Brücken erliess (Capitel. Ansegisc lib. IV, XII, XI de duodecim pontibus super sequanam restaurandis, LX. de pontibus publicis, f. Capitulare Pippini regis Italiae de anno 793, IX, Capit. IV. anni 819, VIII. Capit. anni 823, XX). Eben so sorgte er für die Anlegung von Teichen und Dämmen (Cap. Ans. l. IV, X).

Von den Historikern wird berichtet über den Bau der grossen Rheinbrücke bei Mainz. Sie war 500 Schritt lang und aus Holz construirt, brannte ein Jahr vor Karl's Tode ab; der Kaiser gedachte sie aus Stein wieder aufzubauen, wurde aber durch den Tod verhindert (Einhardi Vita Karoli M. 17, 32), doch die Pfeiler waren noch lange sichtbar.

„Hoc opus extremis illius poene sub annis
Consumpsit subito flamma vorax poenitus
Quod reparare volens, fieret quo sexeus illis
Pons, ubi constructus ligneus ante fuit,
Prô dolor est obitu praeventus, opusque remansit
Hoc imperfectum, sic quoque semper erit
Virtutis monimenta manent tamen eius in aevum,
In vastis stantes gurgitibus tumuli
Congestae saxis etenim tellureque moles
Parent elatis flumine vertisibus,
Aggeribusque pare spacio distastibus ordo
Metitur fati terga decens pelagi“. (Poeta Saxo. anno 814, 451—462.)

Als er 789 eine Brücke über die Elbe schlug, um die Wilgen anzugreifen, befestigte er den Brückenkopf auf beiden Seiten durch einen Wall. (Poeta Saxo. Anno 789, 15. ff.)

Von seinen Palastbauten wissen wir sehr wenig. Sowohl von dem Aachener, als dem Nimwegener und Ingelheimer ist nichts mehr vorhanden. Von dem Beginne des Baues in Ingelheim und Nimwegen erzählt Einhard in der Vita cap. 17. Der Ingelheimer Palast wurde unter Ludwig den Frommen vollendet, und mit den Fresken geschmückt, die Ermoldus Nigellus IV. 245—282 beschreibt. Über den Aachener Palast erfahren wir einiges aus dem Monachus Sangallensis. Die Beschreibung, welche dieser von dem Baue gibt, ist nachstehende (I. 30): .... set et humana apud Aquasgrani, et mansiones omnium cuiusquam dignitatis hominum, quae ita circa palatium peritissimi Karoli eius dispositione constructae sunt, ut ipse per cancellos

[1]) Pertz, Mon. Germ. Leges.

[1]) Vid. Pertz Mon. Germ. III. (Legum I), p. 179, 180.

Gez. v. F. Storno. Gest. v. H. Bültemeyer.

Druck aus der k.k. Hof u. Staatsdruckerei in Wien. 1868.

solarii sui (durch die Fenstergitter seiner im Obergeschoss gelegenen Wohnung) [1]) cuncta posset videre, quaecunque ab intrantibus vel exuntibus quasi latenter fierent. Sed et ita omnium procerum habitacula a terra erant in sublime suspensa, ut sub eis non solum (militum) milites et eorum servitores; set omne genus hominum ab injuriis imbrium vel nivium, gelu vel caumatis, possent defendi, et nequaquam tamen ab oculis acutissimi Karoli valerent abscondi". Zu dieser Beschreibung ist kaum etwas zuzufügen. Karl liebte es, seine Leute unter den Augen zu behalten [2]). In dem Palast wird erwähnt ein heizbares Schlafzimmer, in dem der Kaiser sich umzieht, „cum rex ad palatium vel caminatam dormitoriam calefaciendi et ornandi se gratia . . . rediret". (Mon. Sang. I. 5.) Da schon die reichen Bischöfe ihre Paläste mit köstlichen Tapeten verzierten (Mon. Sang. I. 18) „ingrediuntur in aulam variis tapetibus et omnigenis ornatam paliis), so wird wohl auch die königliche Halle nicht geringer geschmückt gewesen sein. Der Palast war durch einen Gang mit der Kirche verbunden, welcher kurz vor Karl's Tode am Himmelfahrtstage zusammenstürzte. (Einhardi Vita. 32.) Da in Aachen sich der kaiserliche Schatz befand, so werden auch die Kunstwerke, von denen Karl's Testament (Einhardi Vita 33) spricht, in dem Palast aufgestellt gewesen sein. Die drei Tische, von denen der eine auf viereckiger Platte den Plan von Constantinopel enthielt und nach Rom an die Peterskirche vermacht wurde; der andere auf runder Platte das Bild Roms zeigte und nach Ravenna kam; der dritte endlich stellt in 3 zusammengefügten Kreisen (tribus orbibus connexa) die Weltkarte dar, und sollte mit zur Erbtheilung kommen. In Aachen standen ferner die Geschenke, die 807 von dem König von Persien an Karl gesandt worden waren, unter anderen die ehernen Candelaber und die messingne Uhr, die durch ein Wasserwerk in Bewegung gesetzt, die 12 Stunden zeigte, bei jeder vollen Stunde ein Goldkügelchen auf eine Glocke fallen liess, und so construirt war, dass dann 12 Reiter aus 12 Fenstern herausritten und andere 12 Fenster schlossen. (Einhardi Annales.)

Bei dem Palaste lagen die grossen Badehäuser, Poeta Saxo

A. 814. „325. Unde locum sedis sibimet delegit Aquensis,
Plurima quo manat copia talis aquae,
Baluca qua multo condens iucunda decore,
Annis extremis mansit ibi iugiter,
Ac secum fecit natos proceresque lavari,
Quodque sui custos corporis agmenerat.
Eiusdem *Eiusdem nam commoditas spaciosa laracri*
Centenos homines plusque valet capere".

Angilberti lib. II. 105

„Hic alii thermas calidas reperire laborant,
Balnea sponte sua feroentia mole reeludunt,
Marmoreis gradibus speciosa sedilia pangunt.

Man sieht, dass auch hier wieder römische Vorbilder nachgeahmt wurden. Wie reich und prächtig aber muss die karolingische Hofburg sich dargestellt haben, gegenüber den merovingischen Palatien, in deren Oberstock der Schattenkönig Audienzen ertheilte und von dem Major Domus instruirt, den Gesandten und Bittstellern antwortete, der König, der auf einem Ochsengespann, welches von einem gewöhnlichen Ochsenknecht getrieben wurde, nach seinen Schlössern zur Volksversammlung reiste! (Einhardi Vita Karoli M. 1.)

So viel oder so wenig vielmehr habe ich über die älteren deutschen Bauten aufzufinden vermocht. Möglich, ja wahrscheinlich ist es, dass ich vielleicht in der merovingischen und karolingischen Zeit manches übersehen habe: in den älteren Zeiten glaube ich keine bedeutendere Notiz übergangen zu haben.

Es bleibt nur noch übrig, später über das niederdeutsche Haus nach dem Helian und das oberdeutsche nach den vorhandenen Sprachresten zu berichten; daran wird sich eine Besprechung des angelsächsischen Hauses zu knüpfen haben. Sollte es mir endlich gelingen, des Altnordischen Herr zu werden, so werde ich mit der Beschreibung der scandinavischen Häuser diesen Gegenstand beschliessen.

Wenig genug habe ich zu bieten gehabt, möge dies Wenige recht bald durch Einsichtigere vermehrt und berichtigt werden.

Die gothische Benedictiner-Kirche in Ödenburg.

Nach Aufnahmen von F. Storno und H. Riewel.

(Mit einer Tafel.)

So wie die Natur auf dem Menschen am mächtigsten wirkt, wenn sie in ihrem vollen Blüthenschmucke, in der ganzen Fülle ihrer Kraft und Mannigfaltigkeit steht, so verweilen wir auch in der Kunst bei jenen Epochen am liebsten, in denen eine Stylgattung zu ihrer reinsten und schönsten Formenentwickelung gelangt. Auf dem Gebiete der deutschen Gothik ist es das XIV. Jahrhundert, bei welchem Künstler und Kunstfreunde stets gerne verweilen, weil es als jene Epoche angesehen werden kann, wo dieser Styl zu einer selbstständigen — von fremden Einflüssen unabhängigen Ausbildung in Deutschland kam. Man hatte

[1]) Mon. Sans. I, 6. Quod per cancellos palatii rex prospiciens . . .

[2]) Annales Petaviani „784. Ed codem anno inverni temporis sedit domnus rex Carolus Herisburgo et Franci sederunt in gyrum per borderes (Häuser)".

Conf. Annales Laureshamenses 797 „et fecit sedem suam iuxta locum ubi Timella fuit in Wisaraha, quem etiam Heristelli vocant, eo quod ab exercitu suo fuerant constructae ipsae mansiones, ub habitabant". — Chron. Moisense, anno 798.

in Frankreich die Studien an dem neuen Baustyle erschöpft, ihn mehr den einheimischen Bedürfnissen und Eigenthümlichkeiten angepasst und an den verschiedensten Orten das Bestreben gezeigt mit eigener Schöpferkraft an die Lösung der gestellten Aufgaben zu schreiten. Es sind aber bekanntlich verschiedene politische und sociale Ursachen vorhanden, warum vorzüglich in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts in Deutschland verhältnissmässig wenig gebaut wurde und desshalb auch eine geringe Anzahl bedeutender Bauwerke aus dieser Zeit auf uns gekommen sind, so dass denselben dort, wo ihnen begegnet wird, stets eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet wird.

Solch ein Bauwerk, wenn auch nicht auf deutschem Boden stehend, doch unzweifelhaft das Werk eines in den Formen der deutschen Gothik herangebildeten Baumeisters, ist die Benedictinerkirche zu Ödenburg, einer Stadt, die den Grenzen der deutschen Lande nahe gelegen, in der der Spätgothik angehörenden Michaeliskirche ein Bauwerk besitzt, das reich an interressanten Eigenschaften ist[1]).

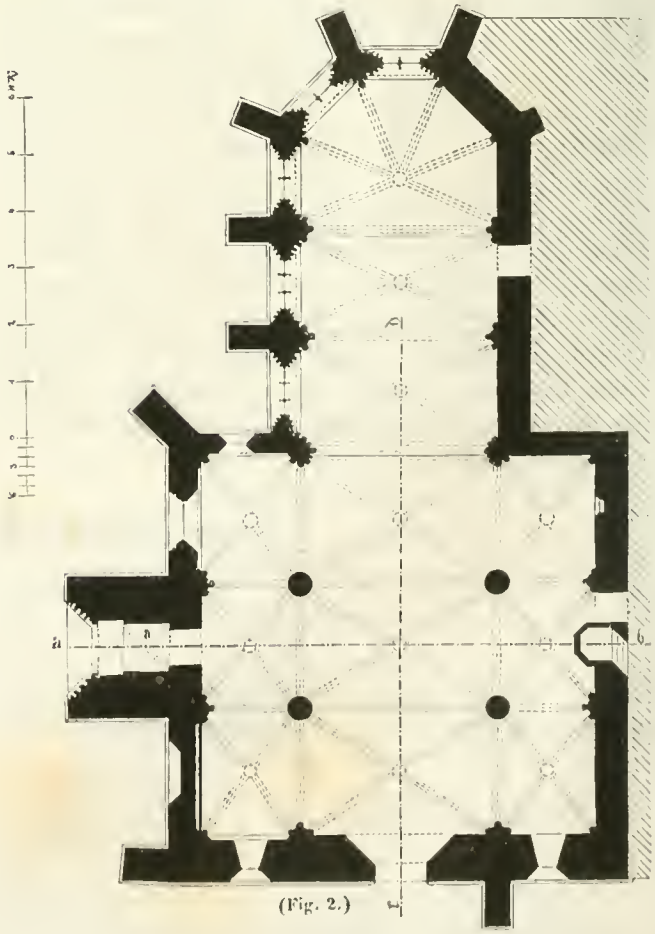
Historische Nachrichten, welche über die Erbauungszeit der Kirche Aufschluss geben würden, sind uns nur wenige bekannt. Wie es scheint, hat der grosse Brand vom Jahre 1681, durch welchen die Stadt den grössten Theil ihrer historischen Schätze eingebüsst hat, auch in dieser Richtung verheerend gewirkt. Der Sage nach erbaute die Kirche ein frommer Hirt am Ende des XIII. Jahrhunderts. Ein Hirt fand, durch das öftere Scharren einer Ziege aufmerksam gemacht, unter einem vor dem Michaelsthore an der Pressburgerstrasse befindlichen Hügel einen reichen Schatz, den er mit Genehmigung der Stadtbehörde dem frommen Geiste jener Zeit gemäss zum Baue einer Kirche oder eines Klosters für den in diesem Jahrhundert entstandenen Orden des heil. Franz von Assisi verwendete. Zur Beglaubigung dieser Sage wird auf ein an dem Thurme angebrachtes Wappen hingewiesen, in dessen Mitte eine Ziege, an der Spitze aber ein gehörnter Ziegenkopf bemerkbar ist (Fig. 1, *a*); ferner hat man an einer unter der Brüstung des

(Fig. 1, *a*.)

Musikchores angebrachten figuralischen Darstellung (Fig. 1, *b*) die Abbildung jenes Hirten erblicken wollen und auch die Chronik des Franciscanerordens, diese Sage festhaltend, bemerkt, dass der Bau der ältesten Theile der Kirche im Jahre 1280 begonnen wurde. Ohne die Berechtigung dieser

(Fig. 1, *b*.)

Sage in Zweifel ziehen zu wollen, weil dieselbe der Sache nach, wenn auch in anderer Form einer Thatsache immer-



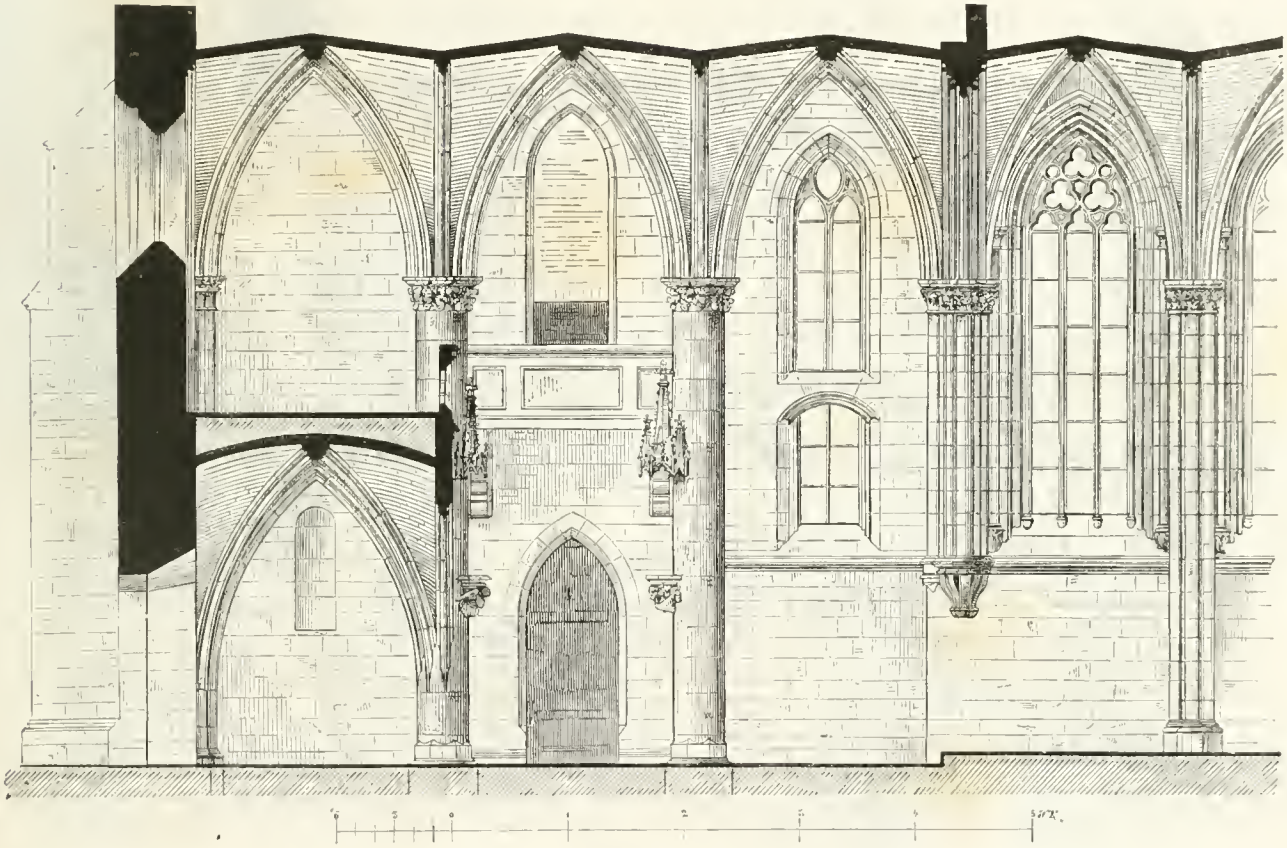
(Fig. 2.)

hin zu Grunde liegen kann, ist die Annahme jedoch gerechtfertigt, dass die ältesten Theile dieser Kirche, so

[1]) Mittheilungen 1856, S. 107.

bestimmt auch die Nachricht der Klosterchronik lauten mag, nicht im Jahre 1280, sondern in den ersten Decennien des XIV. Jahrhunderts erbaut worden sein dürften.

Von den übrigen geschichtlichen Nachrichten über die Kirche bemerken wir noch folgende Daten: In den Jahren 1340 und 1344 hielten die Franciscaner, die ältesten Besitzer des Gotteshauses, in der Kirche ein Capitulum generale ab und bei Gelegenheit der in Ödenburg abgehaltenen Landtage fand in der Kirche dreimal die Krönungsfeierlichkeit statt. Hier wurden gekrönt Anna Eleonora die Gemahlin Ferdinand II. am 15. Mai 1622 von dem Cardinal Primas, Peter Pázmány; Ferdinand III. am



(Fig. 3.)

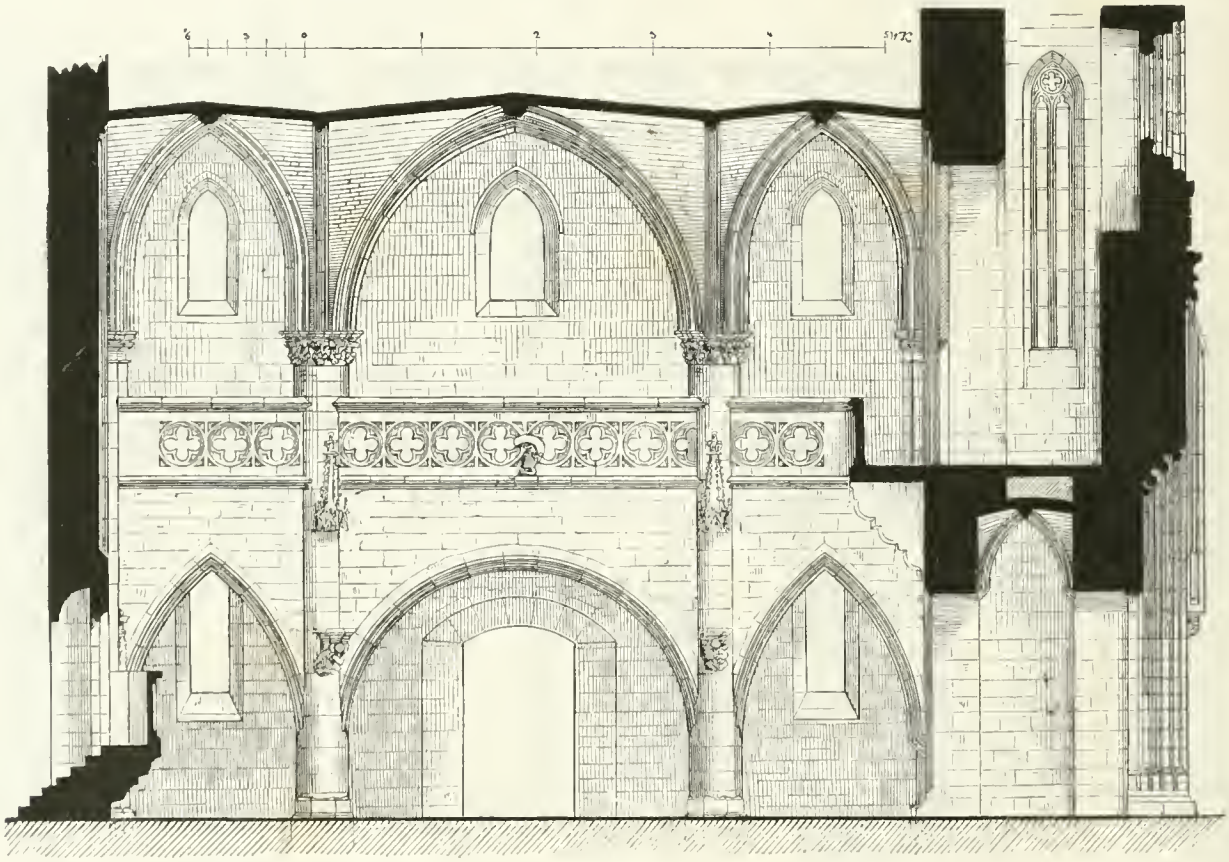
15. December 1625 und Magdalena Eleonore, Gemahlin Leopold I. am 9. December 1681. Kirche und Kloster blieben bis zum Jahre 1787 im Besitze des Franciscanerordens, hierauf wurde das Letztere zum Comitatsarchiv und später bis zum Jahre 1795 zu Comitatsversammlungen benützt. Als im Jahre 1802 Kaiser Franz I. dem Benedictinererzstift Martinsberg die Leitung des Gymnasiums übertrug, so kann die Kirche sammt dem Kloster in den Besitz des Ordens.

Noch ist zu bemerken, dass nach den Aufzeichnungen des Franciscanerordens noch im vorigen Jahrhunderte am Choreingange eine von einem Pfeil durchstochene Hand mit der gothischen Inschrift: Jacobus Sinchlanger anno (1492) sichtbar war und auf der alten noch vorhandenen Kanzel der heil. Kapistran, von Wiener-Neustadt nach Ungarn kommend, seine begeisterten Kreuzzugsreden gehalten haben soll. Eine andere Jahreszahl (1491) ist auf dem Wappen des neben der Kanzel befindlichen Sacramentshäuschens angebracht. Worauf diese Inschrift Bezug haben mag, ob blos auf die Erbauung des Sacramentshäuschens oder auf den Umbau eines einzelnen Theiles der Kirche, werden wir später bei Gelegenheit der Charakteristik des Baues berühren.

Fassen wir nun die Kirche selbst näher ins Auge. Diese, aus Langhaus und Chor bestehend (Fig. 2, 3 und 4), unterscheidet sich von den gewöhnlichen einfachen Anlagen dieser Gattung in doppelter Beziehung. Das Langhaus ist im Verhältnisse zu dem langgestreckten Chore ungewöhnlich kurz und fast eben so breit als lang und die Thurmanlage nicht im Westen, sondern an der Nordseite angebracht. Das System der Kirche entspricht dem einer dreischiffigen Hallenkirche mit gleich hohen Schiffen, deren Seitenschiffe die halbe Breite des Mittelschiffes haben. Der Chor, welcher sich in der Breite des Mittelschiffes fort-

setzt und durch den breiten Triumphbogen von dem letzteren getrennt ist, schliesst mit fünf Seiten des Achteckes ab.

Das Langhaus, aus drei Travées gebildet, ist in den Mittel- und den Seitenschiffen mit einfachen Kreuzgewölben überspannt, die im Mittelschiffe von vier runden kräftigen Pfeilern getragen werden, welche oben mit einfachen Kämpfergesimsen abschliessen und zur Aufnahme der Gewölbrippen von Capitälen umgeben sind (Fig. 5), die in Form von Consolen aus Blattwerk und phantastischen Thierköpfen bestehen, eine Gliederung, welche übrigens mit dem Charakter der Wandpfeiler in den Seitenschiffen und des gegenwärtigen Musikchores, der offenbar in der Periode der Spätgothik erbaut, im Schiffe auf einem profilirten Rundbogen und in den Seitenschiffen auf Spitzbogen ruht. Dass nun hier in der Widerlagshöhe dem Gewölbe, worauf der Musikchor ruht, Wandpfeiler und Eckdienste in den Seitenschiffen abgeschlagen sind, um den Gurten und Rippen ohne allen architektonischen Übergang als Stütze dienen, dass dagegen die Gurten und Rippen ganz organisch aus den beiden Hauptpfeilern herauswachsen, setzt voraus, dass diese Pfeiler mit den Schiffgewölben neu aufgeführt wurden. Auch kommen bei dem Musikchorgewölbe keine Schildbögen vor. Die Gewölbkappen setzen



(Fig. 4.)

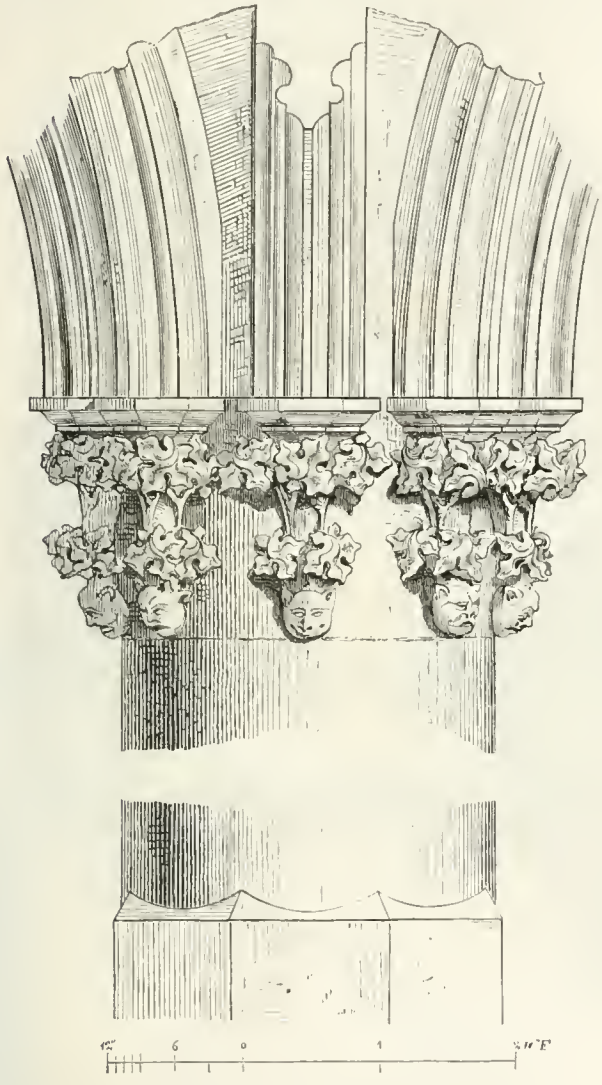
dem Presbyterium nicht übereinstimmt. Weiter unten und zwar gegen das Mittelschiff zu sind an den Pfeilern abermals Consolen zur Aufstellung von Figuren und darüber reichverzierte Baldachine angebracht. (Vergl. Fig. 3 und 4.) Die Einwölbung des Langhauses gehört nicht der ursprünglichen Bauperiode an, da die Profile der Scheidebögen und Rippen entschieden spätgothischen Charakter haben. (Vergl. das Profil bei dem Pfeiler Fig. 5.) Aber auch abgesehen hievon stimmen die Profile der Scheidebögen und Rippen nicht mit jenen der Schildbögen im Mittelschiff und mit den Gewölbrippen des Chores überein. Auch spricht für eine spätere Umgestaltung einzelner Bautheile der Einbau sich in der ganzen Tiefe der unteren Fenster fort und bilden in dieser Weise einen Fensterschluss, welcher darauf hinweist, dass die Fenster schon früher bestanden haben.

Veranlassung zu diesen Umgestaltungen dürfte ein Brand gegeben haben, der die Gewölbe des Langhauses und wahrscheinlich auch die beiden westlichen Hauptpfeiler sammt dem alten Musikchor zerstört haben mag, und es ist anzunehmen, dass dies im Jahre 1491 geschah, mithin dieselbe Jahreszahl, welche auf dem Spruchbande eines kleinen zierlichen Sacramentshäuschens (Fig. 6) an dem Wandpfeiler im westlichen Travée des südlichen Seiten-

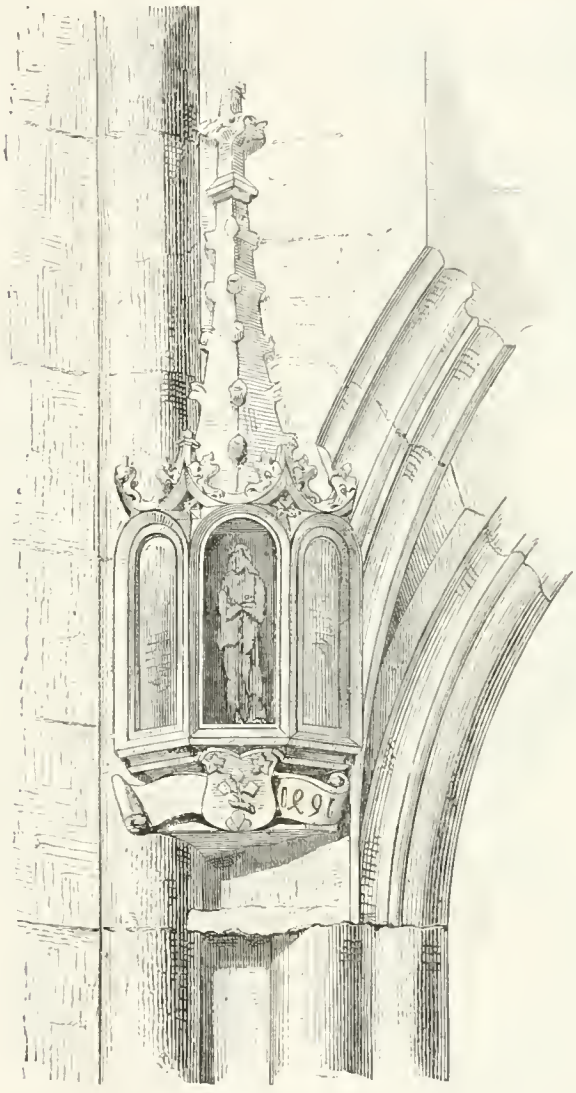
schiffes gebaut ist, sich nicht blos auf die Aufstellung dieses Sacramentshäuschens, sondern auf die ganze Restauration des Langhauses Bezug hat.

Wir wollen übrigens hier gleich die Frage berühren, ob schon bei dem ursprünglichen Baue für einen Musikchor vorgedacht war. Zur Entscheidung dieser Frage gibt nun der Thurm, dessen ganzer Aufbau auf die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts hinweist, einige Anhaltspunkte. Zu dem

In den Seitenschiffen setzen die Gewölbrippen an den Abschlusswänden auf schlanken Diensten ab, die mit Capitälen und Sockeln versehen sind, deren Ornamentik und Gliederung entschieden Motive der Frühgothik hat, ja selbst an die Periode des Übergangsstyles erinnert (Fig. 7). Dasselbe ist der Fall mit der überaus reichen und schön durchgearbeiteten Gliederung der Säulenbündel, welche die Gurten des Triumphbogens aufnehmen (Fig. 8). Diese setzen



(Fig. 5.)



(Fig. 6.)

nördlich angebauten Thurme führt nur eine einzige im Inneren des Mauerwerkes angebrachte Wendeltreppe, die jedoch erst in der Höhe des Musikchores, zu welchem man von dem ersten Stockwerke des Klosterganges gelangt, beginnt. Da man mithin nur vermittelst des Musikchores in das Innere des Thurmes gelangen konnte, so ist es augenscheinlich, dass schon früher, bevor der gegenwärtige Musikchor erbaut war, eine ähnliche Communication oder doch jedenfalls an dieser Stelle eine Empore bestanden hat.

unten auf einer massiven Console in der Höhe der Fensterbänke ab und haben Capitäle, welche theils mit Blattvoluten, theils mit Menschenköpfen geschmückt sind, von denen die Ersteren gleichfalls sich dem Style der Übergangsepoche nähern.

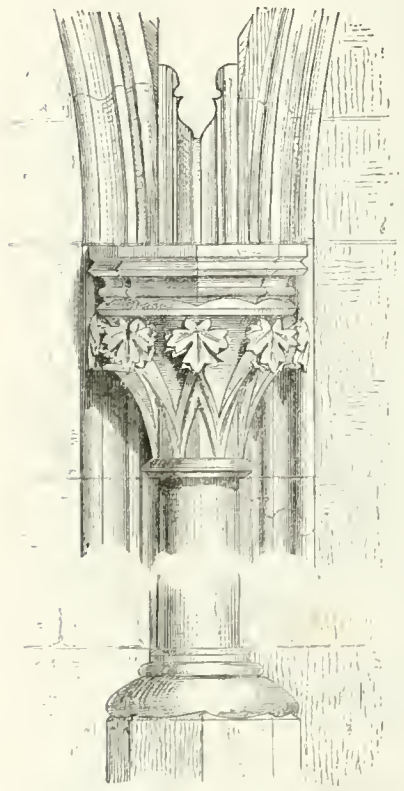
An einem der Pfeiler des südlich gelegenen Seitenschiffes ist eine Kanzel angebracht, welche ihren Zugang vom Kreuzgang des Klosters hat und der ältesten Bauperiode angehören soll. Gegenwärtig ist sie mit Gypsmarmor

aus späterer Zeit überzogen, so dass sich nicht beurtheilen lässt, ob wirklich diese Kanzel noch dem Beginn des XIV. Jahrhunderts angehört. Übrigens steht sie auch heute nicht mehr im Gebrauche und die Kanzel ist zwar auch in südlicher Richtung, jedoch unter dem Triumphbogen angebracht.

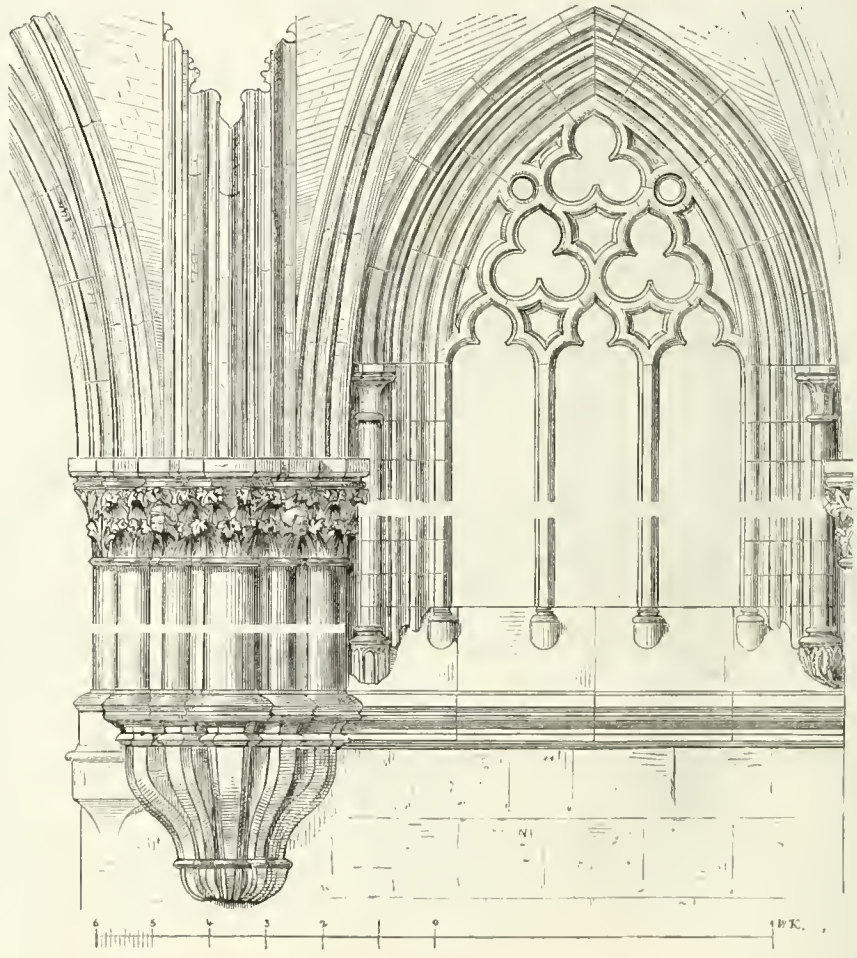
Das Presbyterium ist noch in seiner ursprünglichen Stylreinheit erhalten. Aus drei Gewölbfeldern und dem Chorabschlusse bestehend, stützen sich die Schildbögen, welche concentrisch mit den Fensterbögen laufen, auf schlanke Säulchen, welche mit Capitälen und Sockeln versehen sind. Die Kreuz- und Diagonalrippen der Kreuzgewölbe ruhen auf Diensten, die bis auf dem Boden herablaufen und deren Capitäle

Ein besonderer Reichthum wurde im Chore auf die Anlage der Fenster verwendet. Die ersten zwei dem Schiffe zunächst liegenden sind dreitheilig, nehmen durch ihre Breite die ganze Fläche zwischen den Strebepfeilern ein. (Vergleiche das Fenster bei Fig. 8.) Im Masswerk bildet der Rundstab das Hauptprofil und die Fensterpfosten endigen in kleine Sockel, welche sich auf den Wasserschlag aufschneiden.

Über die Schlusssteine der Gewölbe ist nur zu bemerken, dass sich das Profil der anschliessenden Rippen um dasselbe fortsetzt; sonst bilden sie eine glatte Fläche ohne eine besondere Verzierung.



(Fig. 7.)

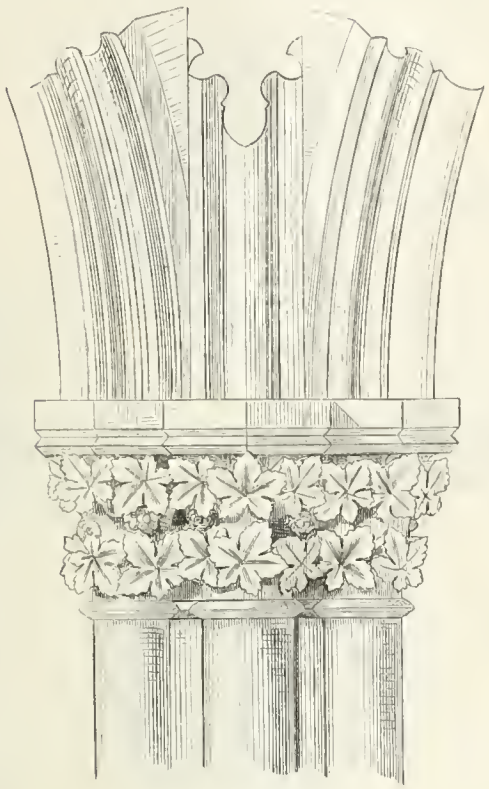


(Fig. 8.)

grossen Reichthum und Mannigfaltigkeit in der Ornamentik zeigen. Es wechselt Weinlaub mit Epheu und Eichenlaub, das sich theils mit naturalistischen Zweigen an die Kelchcapitäle anschliesst, theils aus streng architektonisch gehaltenen Stengeln herauswächst. (Fig. 9.) Zwischen dem Laubwerke sind an einzelnen Capitälen menschliche Köpfe angebracht. Sowohl die Dienstcapitäle des Chores als die älteren Capitäle des Langhauses waren ursprünglich bemalt. Es zeigt sich dies nach Wegnahme der Tünche, wonach das Blätterwerk grün auf rothen Grund und die Köpfe fleischfärbig erscheinen.

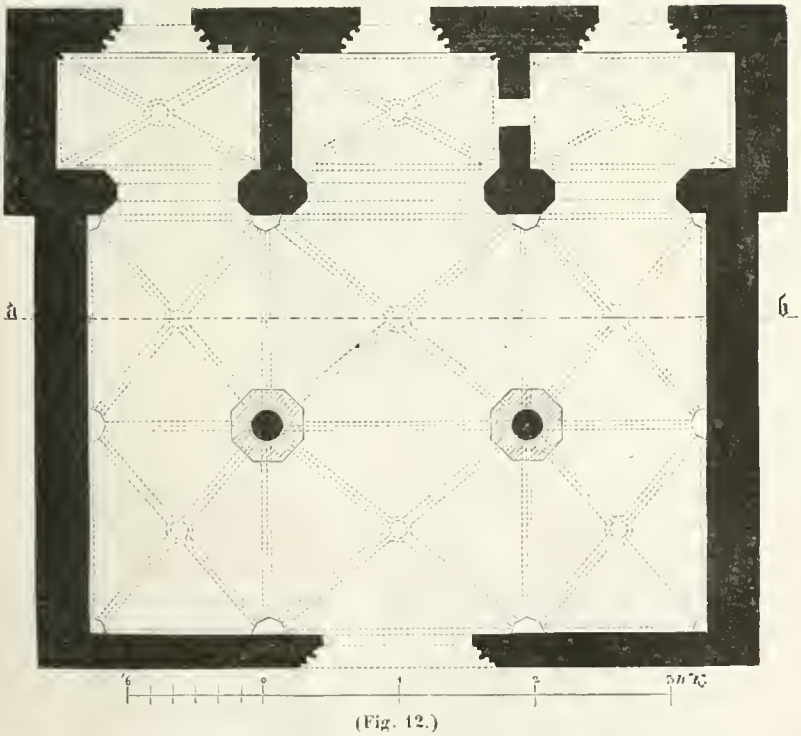
Zeigt schon die schöne und formengewandte Durchbildung der Details der Kirche den geübten und künstlerisch hervorragenden Baumeister, so ist dieser Eindruck noch stärker bei Betrachtung des edlen Aufbaues des Thurmes, welcher in die Abschlusswand der Nordseite der Kirche eingebaut ist. (Taf. XIII.) Der Thurm erhebt sich im Viereck und geht ungefähr in einem Drittheil der Höhe in das Achteck über. Der Übergang wird durch einfache Wasserschläge vermittelt, auf denen Fialen als Zierde angebracht sind. An der Stelle, wo das Achteck beginnt, tritt die Wendeltreppe, nachdem sie von Osten nach Westen

verlegt wurde, aus der Thurmmauer heraus, und schliesst in der Höhe des dritten Stockwerkes mit einem Helm ab,



(Fig. 9.)

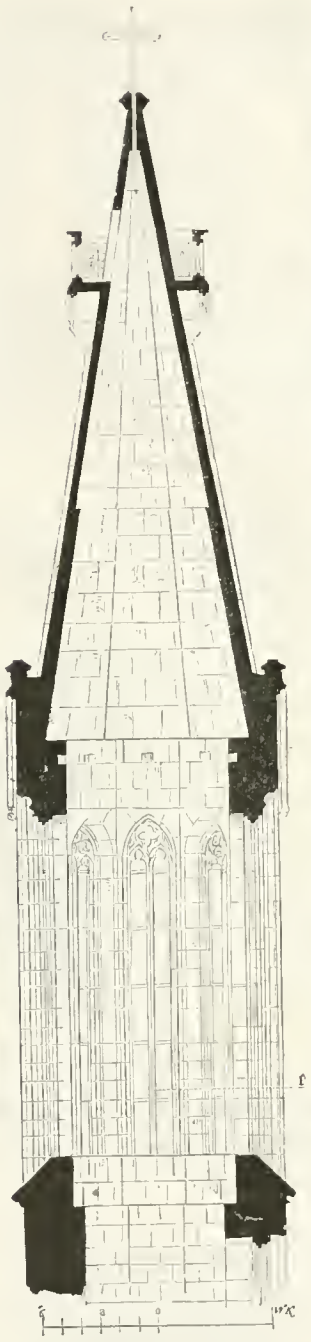
der mit Krabben und einer Kreuzblume versehen ist. Das vierte Stockwerk ist auf allen acht Seiten von hohen



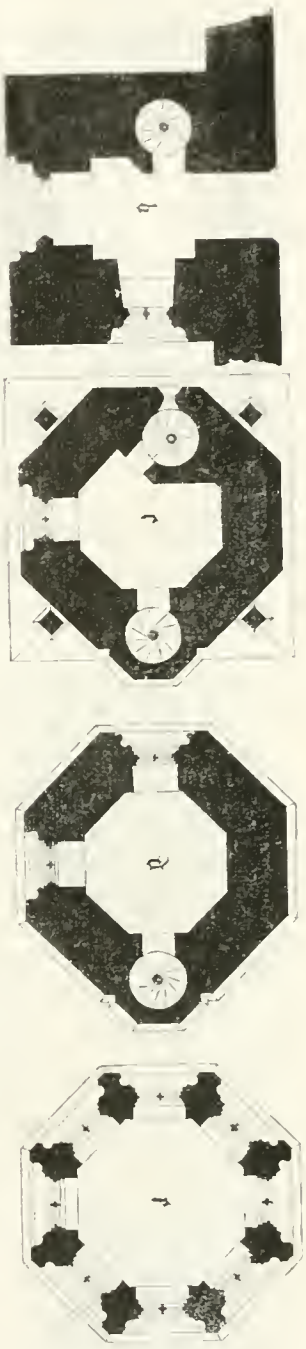
(Fig. 12.)

sehlanken Fenstern durchbrochen, die mit Giebeln bekrönt sind. Diese einstens mit Kreuzblumen bekrönt, bilden so-

dann den Übergang zum Thurmhelm und ruhen mit ihren Schenkeln auf Köpfen. Die Spitze des Thurmhelmes ist



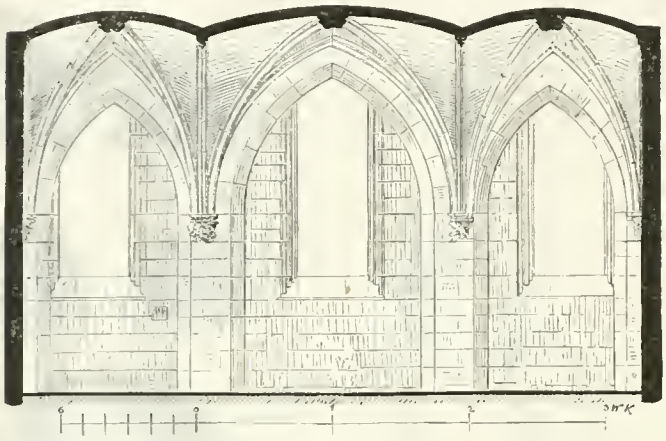
(Fig. 11.)



(Fig. 10.)

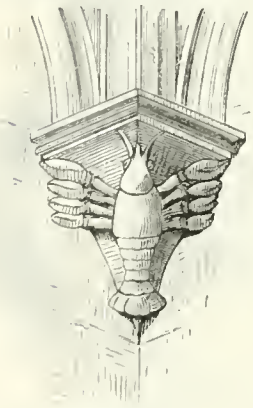
ähnlich jener des Michaelskirche in Ödenburg mit einer kleinen Gallerie kranzförmig eingefasst. Indem wir in Fig. 10 die Grundrisse und in Fig. 11 den Durchschnitt der Thurmanlage geben, können wir über die Höhenverhältnisse des Helmes folgende Daten geben: Der Helm hat von seinem Widerlager an bis zum Kreuz eine Höhe von 31 Fuss. Die Stärke desselben oberhalb der Giebel beträgt 8 Zoll, er geht sodann etwas konisch zu, setzt bei einer Höhe von 12 Fuss um

1 Zoll ab und hat oberhalb der ausgekragten Gallerie eine Stärke von 6 Zoll. Eine Verstärkung erhält derselbe durch die an den acht Eckkanten hervortretenden Rippen.

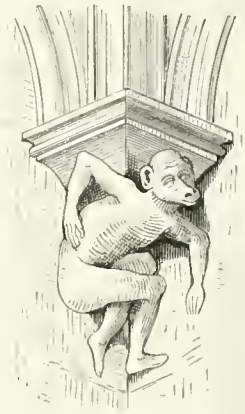


(Fig. 13.)

In den Thurm ist ein Portal angebaut, das den Haupteingang in die Kirche bildet. (Vergleich Taf. XIII.) Dasselbe im Spitzbogen construirt, hat eine mit Rundstäben



(Fig. 14.)



(Fig. 15.)

und Kehlleisten abgeschrägte Laibung und eine mit Krabben und einer Kreuzblume versehene Giebeleinfassung. Sonst

(Fig. 16.)

(Fig. 17.)

bietet das Äussere der Kirche, wie es sich auf Taf. XIII darstellt, nichts Bemerkenswerthes. An der Südseite der Kirche und zwar an der Stelle, wo sich an die Kirche der Kreuzgang des Klosters schliesst, ist noch ein zweiter interessanter Bautheil, der nur durch die Sacristei von dem

(Fig. 18.)

Chor der Kirche getrennt ist und dessen Erbauung gleichfalls in das XIV. Jahrhundert zu setzen sein dürfte (Fig. 12).

(Fig. 19.)

Er bildet eine dreischiffige Capelle mit etwas breiterem Mittelraume, der durch breite Scheidebogen vom Schiffe

(Fig. 20.)

getrennt ist. Der Breite dieses dreitheiligen Raumes entsprechend, schliessen sich östlich noch drei schmale, gleich lange Gewölbfelder an, die unter sich durch Mauern getrennt erscheinen und gleichsam den Chor zur Aufnahme von Altären bildeten. Die Rippen der Gewölbe werden hier von runden Diensten gestützt, welche mit ornamentirten Capitälen geschmückt sind. In dem grösseren dreitheiligen Raume setzen die Rippen auf Consolen ab. Nur der Anschluss der Gewölbe an die zwei Hauptpfeiler ist nicht mehr sichtbar, da hier die Pfeiler in späterer Zeit

stark ummauert wurden (Fig. 13). Es kann nur vermuthet werden, dass die versteckten Pfeiler einen runden Kern haben. Die Ursache dieser Ummauerung dürfte darin zu suchen sein, dass bei dem Umstande, als im Jahre 1743 auf diesen Bautheil ein Stockwerk aufgesetzt wurde, die Pfeiler zu schwach befunden wurden und daher eine Verstärkung erhielten. Eine besondere Beachtung verdient die Ornamentation der Consolen, die ganz eigenthümliche Motive zeigen. Wir geben in Fig. 14 bis 20 die interessantesten Darstellungen, von denen nur ein Theil derselben eine bestimmte Deutung zulässt, andere dagegen ganz und gar unverständlich sind. K. W.

Über die Sammlungen des Hôtel de Cluny zu Paris.

Das Museum des Hôtel de Cluny, oder officiell gesprochen le musée des Thermes et le l'Hôtel de Cluny ist hervorgegangen aus den Sammlungen eines Privatmannes, des Herrn Du Sommerard, der seit dem Anfange dieses Jahrhunderts während einer langen Lebenszeit die mannigfachsten Kunst- und Alterthumsschätze zusammenbrachte. Er erwarb im Jahre 1833 das schon während der ersten Revolution als Nationaleigenthum eingezogene, ursprünglich in geistlichen Besitz befindliche Hôtel de Cluny, das dann ein Jahr nach seinem 1842 erfolgten Tode von neuem sammt dem darin befindlichen Museum Eigenthum des Staates wurde. Das Musée de Cluny ist also als öffentliche Sammlung eine verhältnissmässig junge Stiftung.

Meine Aufgabe wird es hier sein, eine Übersicht der in ihm aufgehäuften Schätze zu geben und die wichtigsten derselben hervorzuheben unter besonderer Berücksichtigung derjenigen Kunstsachen, die deutschen Ursprungs sind. Ich werde mich dabei vielfach auf den in diesem Jahre erschienenen neuen Katalog (422 Seiten stark) beziehen, der in drei Abschnitte zerfällt. Der erste derselben enthält 1895 Nummern und umfasst, wie es scheint, im Wesentlichen den Bestand des Museums im Jahre seiner Eröffnung. Ein erstes Supplement reicht von Nr. 1896—2586, ein zweites von Nr. 2587—3770; sie geben den neuen Zuwachs an und sind bei weitem sorgfältiger abgefasst, als der mehr summarisch redigirte Haupttheil. Alle zerfallen in sachgemässe Abschnitte, wie Sculptur in Stein, Marmor, Alabaster, Holz, Elfenbein u. s. w., Gemälde, Emails, Faience u. s. w. Nur lässt sich mit Hilfe des Kataloges leider nicht sogleich jedes einzelne Stück finden; denn die Anordnung und Aufstellung ist eine sehr mangelhafte. Es scheint dabei mehr der Zufall und der Wunsch etwas äusserlich Gefälliges zu geben, als Methode und Wissenschaft geleitet zu haben. Es wird nöthig sein, in den einzelnen Fällen die Zimmer zu bezeichnen, in denen sich jeder Gegenstand befindet. Zur Einleitung dürfte es daher angemessen sein, ein paar Worte über die Baulichkeiten voraus zu schicken, in denen die Sammlungen aufgestellt sind, jedenfalls gehören dieselben auch in mehrfacher Beziehung zu den merkwürdigsten, die Paris besitzt, und bilden einen integrirenden Bestandtheil des Museums selbst.

Das heutige Paris ist eigentlich arm an Gebäuden aus der Zeit des Mittelalters und der Renaissance; man hat Mühe, in den Nebenstrassen und Gassen der von grossen einförmigen Boulevards neuester Schöpfung durchschnittenen Stadt noch die spärlichen engen Klosterkreuzgänge, einzelne mit Erkern gezierte Privathäuser, die mit breiten Hofräumen versehenen alten Kaufmannsniederlagen aufzufinden, die noch an die Zeit der Blüthe des französischen Königthums erinnern, selbst die Kirchen, welche das Mittelalter repräsentiren, wie Notre-Dame, oder die, wenn auch in restaurirter Form wenigstens noch ein alterthümliches Inneres bewahrt haben, wie St. Germain des Prés, sind selten in Paris. Da bildet das Hôtel de Cluny immer noch eine Oase in der bald gar zu einförmigen Grossstadt, und die damit zusammenhängenden Ruinen römischer Thermen sind gar eine vollständige Abnormität in dieser modernen Umgebung. Es sind Überreste des Kaiserpalastes, den angeblich Constantinus Chlorus um's Jahr 300 in seiner zeitweiligen Residenz Paris erbaute, und der nach dem Gebrauch jener Zeit auch mit Bädern versehen war. Auf seinen Grundmauern steht zum Theil das Hôtel de Cluny. Seine Lage ist auf der linken Seite der Seine, nur ein paar hundert Schritt von der Insel entfernt, auf der die Cité steht, die Nachfolgerin der alten Lutetia Parisiorum, mit der er durch das neue Boulevard de Sepastopol verbunden ist.

Der äussere Anblick jener Ruinen, die jetzt mitten in der grossen Stadt liegen, erinnert mich an die Bauwerke dieser Art, die man in Rom und Italien sieht. Ihre Strassen freilich sind weit unbedeutender; der Hauptsaal, dessen Gewölbe allein noch erhalten ist, hat 18 Meter Höhe, 20 Länge, 11·56 Breite. Die Construction hat nur wenig von dem grossartigen Schwunge der römischen Thermen; vom Mauerwerk steht nur noch der Kern; die äussere Bekleidung von Stuck ist abgefallen, und jenes selbst ist nicht das genau gefügte und sauber ausgeführte, welches man an den gleichzeitigen Ruinen der ewigen Stadt bewundert, sondern aus Back- und Bruchsteinen aufgeschichtet, so dass die Dicke der Mauern und der Mörtel wohl die Hauptfactoren sind, welche dieselben so viele Jahrhunderte hindurch vor dem Einsturze bewahrt haben. Das ganze Aussehen ist daher ein düsteres und trübes und steht im

vollsten Gegensatz zu den himmelhohen frischen Gebäuden, die aus grauglänzenden Kalksteinquadern rings umher aufgeführt sind, oder noch werden.

Julian der Apostat bewohnte einst diesen Palast; er wurde hier zum Kaiser ausgerufen, und eine antike Marmorstatue von ihm, etwas über Lebensgrösse, die vor mehreren Jahren in Paris selbst gefunden wurde (Nr. 2692), ist im grossen Saal der Thermen aufgestellt. Sie mag noch aus der Zeit des Julian selbst herrühren und ist für das vierte Jahrhundert von ausnehmend guter Arbeit. Der Kaiser steht aufrecht da, in das Pallium gehüllt, dessen Falten, wenn auch schon etwas trocken und gar zu glatt ausgeführt, immer noch nach dem Vorbild guter Muster gelegt sind. Die leicht herabhängende Linke hält eine Schriftrolle, die Rechte fasst über der Brust den Saum des über die linke Schulter geschlagenen Gewandes, das seinen Körper fast bis zu den Füssen hinab bedeckt. Der mit dem Diadem geschmückte Kopf ist ausdrucksvoll, besser vielleicht als auf den Büsten des capitolinischen Museums. Das Haupthaar fällt in einzelnen kurzen Büscheln unter dem Diadem auf die Stirn herab, ein spärlicher Bart bedeckt das Kinn in senkrechten Ringeln, ein schmaler Schnurrbart liegt auf der Oberlippe. Der Ausdruck des Gesichtes ist melancholisch ernst, das Auge geistreich, der ganze Kopf lässt einen fein gebildeten, aber innerlich verzehrten Geist erkennen.

Das sei indess das einzige Denkmal römischer, oder, wie man hier zu sagen liebt, gallo-römischer Kunst, dessen wir im Vorbeigehen unter den Schätzen der Thermen Erwähnung thun, es ist wohl das Interessanteste von Allem; denn die übrigen Fragmente alter Sculptur, Statuen, Reliefs, Friese, Altäre, Sarkophage, die im Thermensaal ohne Ordnung mit allerlei Fragmenten früh-mittelalterlicher Architectur und sogar mit Werken barocksten Styls aufgehäuft sind, bieten nichts hervorstechendes und haben mehr nur einen localen Werth, da sie meist in Paris oder in dessen Umgegend gefunden wurden. Die ausser jenem Saale noch erhaltenen Überreste der Thermen sind wenig mehr als blosses Mauerwerk, dessen Bedeutung erst durch Reconstruction des Grundplanes erkenntlich würde; wir übergehen dasselbe daher.

Unmittelbar an diese Thermen angelehnt und theilweise auf den Fundamenten des Kaiserpalastes selbst erhebt sich das Hôtel de Cluny, ein einstöckiger Bau aus, jetzt dunkelgrau gewordenen Kalksteinquadern, der dem Ende des XV. und dem Anfang des XVI. Jahrhunderts angehört, wie gesagt, fast der einzige Rest von Architectur, der aus jener Zeit in Paris erhalten ist. Das Gebäude ist nicht sehr umfangreich. Es besteht aus einem Hauptbau, der im Erdgeschoss nur drei neben einander liegende Zimmer enthielt, und zwei Flügeln, einem kürzeren rechts, der nur nach vorne heraustritt, und einem längeren links, der sich nach beiden Seiten des Gebäudes verlängert. Dadurch wird vorne ein von der Strasse durch eine Mauer abgeschlossener Hofraum gebildet. Hinten schliesst sich ein Garten an das Gebäude an. Der Baustyl ist noch zu den letzten Ausläufern der Gothik zu rechnen, die Thüren, auch einige Fenster, die Bögen, auf denen eine offene Halle in Erdgeschoss des Seitenflügels ruhte, laufen oben in gedrückte, geschwungene Spitzbogen aus; die einfach viereckigen Fenster sind von Leisten eingerahmt. Auch die durchbrochen gearbeitete Gallerie, welche das Dachgesimse krönt, enthält gothische Motive; hohe Giebelfenster, die aus dem Dache hervortreten, sind durch Seitenaufsätze in etwas schwerfällige, zinnenartige Auswüchse des Gebäudes verwandelt worden. Der schönste Theil desselben ist jedenfalls die kleine Capelle im Oberstock des Seitenflügels nach dem Garten zu. Es ist ein kleiner, aber hoher, spitzbogiger Raum mit einer hübschen halbrunden Apsis, die erkerartig aus der Mauer hervortritt und durch drei gothische Fensterchen gebildet wird. Etwa in der Mitte der Front des Hauptgebäudes erhebt sich endlich ein Thurm, durch den der Eingang in dasselbe führt. Daran sieht man über der Thür in Relief gearbeitet die Muscheln und den Pilgerstab des heil. Jakob, Anspielungen auf den Namen des Cluniacenser Abtes Jakob d'Amboise, unter dem das Gebäude errichtet wurde. Zur weiteren Geschichte desselben gehört es noch, dass die Äbte von Cluny es von jeher der Benützung der königlichen Familie von Frankreich überliessen, so dass eine Reihe von fürstlichen Personen in seinen Räumen gewohnt haben.

Die verschiedenen Säle desselben werde ich folgendermassen bezeichnen, dass ich die drei unteren numerire (S. I. u. = Saal I unt u. s. w.), den sich anschliessenden Corridor durch unt. Corr. und einen daneben schon im Seitenflügel liegenden hohen Saal, dessen Wände mit gewirkten Teppichen geschmückt sind, durch S. d. Tep. angebe. Die übrigen unteren Räume des Seitenflügels sind von der Dienerschaft bewohnt, bis auf eine offene Halle (of. H.) nach dem Garten zu. Im oberen Stock enthält derselbe zuerst einen Corridor (ob. Corr.), dann ein Vorzimmer (ob. Vorz.), links nach dem Garten zu ein früher von königlichen Witwen bewohntes Gemach, die chambre de la reine blanche (ob. Saal links) und daneben die Capelle (Cap.), rechts nach dem Hofe zu einen längeren, hauptsächlich mit Faiencen angefüllten Saal (ob. S. rechts). Das Oberstock des Hauptgebäudes endlich enthält dem unteren entsprechend drei Zimmer, die ich der Reihe nach numerire (S. I oben u. s. w.), das zweite von ihnen heisst salle de Somerard zu Ehren des Stifters der Sammlungen.

Bei der Beschreibung der einzelnen Gegenstände des Museums beginne ich mit den Werken der Sculptur, und zwar:

I. Mit denen in Stein. Die Anzahl des Bedeutenden ist hier gering; das Museum enthält wenig grössere Werke: bei weitem die meisten gehören dem XV. und

XVI. Jahrhunderte an. Von älteren wüsste ich nur ein Wichtiges hervorzuheben, denn ich übergehe einige Gypsabgüsse von Arbeiten, die theilweise in die fränkische Zeit und noch weiter hinaufreichen. Im untern Corridor ist ein Altarblatt (n. 57) aufgestellt, das vom Hauptaltar der Saint-Chapelle des heil. Germar in Paris herrührt, die im J. 1259 von Pierre de Wuessencowt erbaut wurde. Es besteht aus einer langen schmalen Steinplatte, einem Kalkstein, auf der in Relief Figuren ausgeführt sind. Die Mitte nimmt ein Christus am Kreuze ein; zu beiden Seiten stehen zunächst die heiligen Frauen; an sie schliessen sich links sieben, rechts acht Figuren an; theils Engel und Heilige, theils, besonders rechts, wie es scheint, weltliche Personen, vielleicht die Donatoren. Alle einzelnen Figuren sind durch Abstände von einander getrennt und berühren sich nicht unter einander, doch sind ihre Stellungen sehr mannigfaltig, bald en profil, bald en face, so dass selbst die Composition nicht den Eindruck der Steifheit machte. Leider sind die einzelnen Figuren sehr zerstört; während der ersten Revolution wurde allen die Köpfe abgehauen. Indess, was übrig ist, lässt doch noch eine Arbeit erkennen, die gewiss zu den besten des XIII. Jahrhunderts zu rechnen ist. Die Ausführung ist sehr zierlich, die Bewegungen der Figuren sind einfach und ungesucht, die lang herabwallenden Kleider und Mäntel geben ihnen ein schlankes, fast schmächtiges Aussehen, der Faltenwurf ist sauber und schön ausgeführt. Dagegen sind die Arme oft eckig, hölzern und in den Proportionen falsch; es mangelt im Einzelnen ein kräftiges und individualisirtes Leben, an dessen Stelle eine allgemeine Eleganz und Zierlichkeit tritt. Der Eindruck des Ganzen wird wesentlich erhöht durch die Bemalung in gedämpften Farben, unter denen blau, grün und grau vorherrschend sind.

Aus dem XIV. Jahrhundert wüsste ich kein bedeutendes Werk hervorzuheben; was dieser Zeit angehört, ist meist reines Handwerk. Eine ganze Reihe von kleinen Alabasterreliefs mit religiösen Darstellungen sind im Saal I unten aufgestellt (n. 130 ff.). Die meisten scheinen aus einer und derselben Werkstatt herzurühren. Da ist der englische Gruss, die Anbetung der heil. drei Könige, der Judaskuss, Christi Geisselung, Golgatha, die Grablegung, die Auferstehung, die heilige Dreieinigkeit, die Krönung der heiligen Jungfrau, kurz der ganze Cyklus der Geschichte Christi und der Stiftung der Kirche. Alle diese Reliefs aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts gehörten zum Hauptaltar irgend einer Kirche (s. zu n. 141). Ihre Maasse sind gering, die Composition hergebracht und ohne Originalität, die Arbeit ohne Kraft. Eigenthümlich sind oft die falschen Proportionen, besonders die sehr langen und schmalen Hände, wofür n. 142 und dessen Wiederholung (n. 2699 unt. Corr.) schlagende Beispiele liefern. Diese und andere Doubletten beweisen die stereotype, handwerksmässige Anfertigung derselben.

Auch aus den folgenden Jahrhunderten sind eine ganze Reihe derartiger kleiner Alabasterreliefs da, von denen sich keines über das Gewöhnliche erhebt. Selten sind sie in der Ausführung zierlich, wie n. 151 und 152, Judaskuss und Auferstehung, n. 162 und 163, Kreuzabnahme und Auferstehung. Letztere vier gehören aber schon dem XVI. Jahrhundert an; sie finden sich im Saal II unten, hier hat schon die Renaissance eingewirkt. Zu beachten ist, dass auf vielen dieser Stücke die Ornamente vergoldet sind, auf n. 149 (ebd.), einem Abendmahl aus dem XVI. Jahrhundert, sieht man unten die Namenschiffre: ℣ in Gold aufgetragen. Indess gibt sie, wie diese ganze Reihe von Monumenten, uns nichts anderes als einen Beitrag zur Geschichte der französischen Kunstindustrie jener Zeit.

Auch das XV. Jahrhundert ist nicht durch sehr bedeutende Werke vertreten; doch verdient ein steinernes Altarblatt aus der Capelle der Bordeliers in Provins (n. 2626 in der off. II.) eine Erwähnung. Eine Inschrift auf der Basis sagte aus, dass es im Jahre 1441 ausgeführt ist. Das Monument besteht nur noch aus kleineren und grösseren Fragmenten, und auch diese sind vielfach verstümmelt. Es ist durch eine architektonische Gliederung in eine Reihe von einzelnen Abtheilungen zerlegt. Die Motive jener Gliederung sind gothisch, aber sehr verkommen, schwülstig und überladen; es fehlt ihnen völlig jeder leichte Schwung. Die einzelnen Felder enthalten Scenen aus der Leidensgeschichte Christi. Auch hier ist die Ausführung roh, aber die Compositionen selbst sind voll von derbem Realismus, unmittelbar aus dem Leben und den Anschauungen der Zeit entnommen. Alles Beiwerk, die Tracht der Figuren, die Art ihres Auftretens haben nichts mehr von der Ruhe und dem getragenen Ernste der alten Zeiten, sondern sind frisch aus der Mitte des französischen Lebens herausgenommen. Das Ganze ist zu zerstört, um es im Einzelnen zu beschreiben.

Eine andere Art von Kunstübung finden wir auf ein paar gewaltigen Kaminen des XV. Jahrhunderts, die aus Mans stammen und jetzt ihren ursprünglichen Zweck in den Räumen des Museums erfüllen, wie denn alle Kamine desselben mittelalterlich sind. Freilich ist die darauf verwendete Kunst nicht ersten Ranges, indess bei der Seltenheit derartiger mit Bildwerken geschmückter Stücke der häuslichen Einrichtung lohnt es sich wohl der Mühe, etwas näher darauf einzugehen. Die Ausdehnung all dieser Kamine ist eine reichlich weite; ich erinnere mich nur noch in Italien ähnliche gesehen zu haben. Während des Winters brennen ganze metrelange Holzblöcke darin. Vermuthlich dienten sie ursprünglich nicht blos zum Wärmen des Zimmers, sondern auch zur Bereitung der Speisen, wie man es ebenfalls noch heut zu Tage in Italien sieht. Auch die Höhe ist eine entsprechende, so dass man bequem unter die etwas vorspringende obere Einfassung treten

kann. Diese wird durch ein Gesims von verschiedener Höhe gebildet, das sich in jüngeren Exemplaren fast zu quadratischer Form erweitert, an den Seiten von Consolen oder Figuren, die aus der Zimmerwand hervortreten, getragen wird. Die plastische Kunst zeigt sich ausser in letzteren besonders auf der Fläche des Gesimses, die häufig mit Reliefs geziert ist. Der erste der beiden Kamine aus Mans (n. 2624) zeigt auf seiner Vorderseite sechs Figuren im Hochrelief, welche, je zu zweien gruppirt, die drei Lebensalter darstellen. Die Jugend wird durch einen reich gekleideten Reiter und eine Dame zu Pferd repräsentirt; jener trägt auf der Hand einen Falken, den er dieser hinreicht. Zwei kräftige Gestalten stellen die Manneszeit dar, das Greisenalter endlich erscheint unter der Figur zweier auf Krücken dahinschleichender Alten, die einen Zwergsack über die Schulter tragen. An den beiden Seitenflächen des Gesimses sieht man zwei einzelne Figuren, die die beiden Geschlechter darstellen, rechts einen Mann, den Degen an der Seite, links eine Frau, die einen Spinnrocken hält. Die Wahl der Figuren und ihre Vertheilung ist einfach und selbstverständlich; sie entspricht vollkommen der Bestimmung des Kamines, der die Familie um sich versammelt und eine Generation nach der andern kommen und scheiden sieht. Die Ausführung der Bildwerke ist nicht gerade fein, aber einfach und kräftig; die Figuren sind naiv aufgefasst. Sie waren ursprünglich bemalt, und die erhaltenen Spuren der Farbe haben eine Wiederherstellung dieses Schmuckes erlaubt, die von kräftiger, jedoch fast zu greller Wirkung ist. — Eine ähnliche Wahl leitete bei der Ausschmückung des zweiten Kamins (n. 2625), Hochzeitsscenen gaben das Motiv von drei getrennten Gruppen auf denselben ab; links bietet ein junger Mann einem jungen Mädchen eine Blume dar, rechts dieses jenem einen Jungfernkranz, in der Mitte lehnen sich beide auf ein Wappenschild, das zwischen ihnen steht, und aus dem der Stamm eines Baumes hervortritt, der im Begriff steht, Schösslinge zu treiben. — Einen ganz verschiedenen Geist athmen drei andere Kamine aus der Renaissance des XVI. Jahrhunderts. Religiösen Inhalts ist die Darstellung des ersten (n. 1896, S. I unt.), dem der Künstler seinen Namen Hugues Lallement und die Jahreszahl 1562 beigesetzt hat. Man sieht darauf Christus und die Samaritanerin am Brunnen. Links von diesem sitzt Christus, rechts steht die Frau. Im Hintergrunde erscheinen eine Stadt, Wanderer und Kameele. Die Haltung der Samaritanerin ist gefällig, die ganze Composition allerdings einfach, aber die Ausführung des Einzelnen unbeholfen. Der Kamin stammt aus einem Hause in Châlons-sur-Marne. — Ebendaher und von demselben Künstler ist ein anderer (n. 1897 im S. III unt.), die Diana im Bade, überrascht von Aktiron, darstellend; letzterer trägt bei sonst menschlicher Gestalt schon den Hirschkopf; zur Seite sieht man niedergekauerte Genien Trophäen tragen. Die ganze Composition ist wenig abgerundet und manches Einzelne steif. Man erkennt an beiden Arbeiten italienische Einwirkung, aber der Künstler war nicht fähig die Formenvollendung der ihm vorschwebenden Muster wieder zu geben. — Roh und überladen endlich ist der dritte Kamin (n. 1898) aus Troyes, auf dem nur verschiedene bunte Ornamente angebracht sind.

Unter den sonstigen Marmorsculpturen des XV. Jahrhunderts habe ich nichts Beachtenswerthes gefunden, wohl aber ist das XVI. durch schöne Arbeiten vertreten. Ich nenne hier zuvörderst eine kleine Gruppe von Jean Cousin (geb. 1530, gest. 1589), der Venus und Amor darstellt (n. 103, S. I unt.). Venus ruht auf einem Rosenlager, über das sie ihr feines, in viele zierliche Falten zusammengezogenes Gewand gebreitet hat; an ihrer Seite steht Amor. Leider sind Kopf und Arme des letzteren sammt den Füssen der Venus abgestossen. Die Körperformen sind äusserlich fein und anmuthig, die ganze Arbeit ist ausgezeichnet durch die liebevollste Ausführung. — Gleich bedeutend ist ein Basrelief in weissem Marmor aus der Schule Jean Goujons (n. 105, ebd.). Diana ruht, auf ihren Mantel hingelagert, ganz unbekleidet, von der Jagd aus. Den rechten Arm stützt sie auf einen breitköpfigen Hund, während sie mit der Linken einen neben ihr hingekauerten Hirsch liebkost. Auch diese Arbeit gehört in der Composition zu den schwungvollsten, in der Ausführung zu den feinsten. — Ein sehr gefälliges Renaissancewerk ist auch ein Marmorrelief mit Venus und Amor (n. 115, S. III unt.). — Eine äusserst feine und zierliche kleine Arbeit befindet sich im Saale III unten (sie ist nicht numerirt). Der dargestellte Gegenstand ist die Grablegung Christi. In der Mitte der Gruppe steht ein einfacher Sarkophag, an beiden schmalen Seiten desselben zwei starkbärtige Männer von edlen Gesichtszügen, der eine in der altjüdischen Priestertracht, beide in faltige Mäntel gehüllt. Sie halten auf einem Leinentuch den ausgestreckten Leichnam Jesu, den sie in den Sarkophag senken. Hinter diesen stehen die beiden Marien, die eine ältere in Mantel und Schleier gehüllt, die Hände faltend, sich stützend auf die andere jüngere. Die ganze Composition ist sehr edel und gewiss von einem bedeutenden Meister. Aber die Ausarbeitung der französischen Renaissance in's Gesuchte und Übertriebene lässt sich an eben so vielen Kunstwerken des Museums beobachten. Dahin ist schon eine sehr sorgfältig ausgeführte, nackte, ruhende Frauengestalt zu zählen, die den Schlaf repräsentirt (n. 106, S. I unt.); es scheint nicht der erquickende Schlaf zu sein, sondern der von unruhigen Träumen umhergeworfene. — Steif und wenig ansprechend ist eine kleine Statue der Diana von Poitiers unter der Form einer verlassenen Ariadne (n. 104, ebd.). Sie sitzt auf einem Felsen, völlig unbekleidet, nur ein Perlenband schmückt den Hals; der Kopf ist zurückgeworfen zum Zeichen der Verzweiflung. — Noch übertriebener in der Stellung ist endlich ein Marmormedaillon ihrer Gegnerin.

Katharina von Medicis unter der Form einer Juno, dessen Ausführung man Germain Pilon zuschreibt (n. 107, ebd.). — Schon zum Zopf geht eine Arbeit desselben Künstlers über, welche in einer Marmorgruppe die drei Parcen darstellt mit den Porträts der Diana von Poitiers und, wie es heisst, ihrer beiden Töchter (n. 1951, S. d. Tepp.). — Ebenfalls der Renaissance gehören einige Sculpturen religiösen Inhaltes an, ein Relief mit dem englischen Gruss (n. 110, S. II unt.), in dem der Engel der sitzenden Jungfrau aus den Wolken erscheint; die Ausführung ist zierlich. Zierlich ist auch die Composition eines andern Reliefs mit Salomo's Urtheil (n. 111, ebd.). Sonst ist in dieser Richtung kaum etwas Bedeutendes im Museum zu finden, wie denn auch die wenigen Arbeiten späterer Zeit, die es enthält, ohne Werth sind.

II. Die Holzschneidekunst ist im Museum von Cluny durch eine beträchtliche Reihe von Monumenten vertreten. Sie nehmen durch ihren inneren Werth, wie durch ihre Mannigfaltigkeit einen der Hauptplätze in demselben ein. Reich ist besonders die Reihe von geschnitzten Truhen, Schränken, Sitzen und anderen Mobilien, die meisten aus der Renaissance. Arbeiten aus der Zeit vor dem XV. Jahrhundert sind wenig und von geringerer Bedeutung. Die älteste ist wohl aus dem Ende des XII. Jahrhunderts (n. 1963 in der Cap.), ein Christus am Kreuz in übernatürlicher Grösse. Die Formen des Körpers sind schmächtig und steif; von den Hüften herab bis zu den Knien ist er von einem faltenreichen Leinen umhüllt. Nicht minder steif sind die hageren Figuren der heil. Jungfrau und des Johannes zu beiden Seiten des Kreuzes; doch ist der Gesichtsausdruck aller drei ernst und feierlich. — Dem folgenden Jahrhundert gehört eine kleine Statue des heil. Ludwig an (n. 1964, S. I unt.), die vom Altarschmuck der Sainte-Chapelle herrührt. Sie ist aus Ebenholz geschnitzt, in der Ausführung unproportionirt und ohne Leben; die Linke hält ein Buch, die Rechte hängt steif herab. Interessant ist sie durch die Bemalung; der königliche Mantel ist mit Lilien geschmückt.

Ungleich bedeutender sind einige Figuren aus deutscher Schule; sie gehören aber schon dem XV. Jahrhundert an. Besonders zwei schön erhaltene Figuren in Eichenholz sind sicherlich zu den besten Werken dieser Kunstgattung zu rechnen. Die erste von ihnen (n. 1965, im ób. Corr.) stellt Maria Magdalena da; es ist eine Figur von etwa 3 Fuss Höhe. Die Heilige steht aufrecht; sie ist bekleidet mit einem vorne durch Schnüre zusammengehaltenen Mieder, der Hals ist mit einem Tuche umhüllt. Die Form des Oberkörpers ist schlank; indess wird der Eindruck des Schmächtigen durch einen von den Schultern herabwallenden Mantel aufgehoben, den die Heilige mit der Rechten zusammenhält, während die Linke ein Salbgefäss trägt. Kraftvoll und malerisch sind besonders die tiefen Falten des Mantels ausgeführt, die an Dürer's Arbeiten erinnern; indess sind sie noch mehr in sanften Linien gehalten und arten nicht in schroffe Brüche aus. Besonders reich hat der Künstler die Haartracht ausgeführt. Ein Netz bedeckt den hoch aufgebundenen Schopf, lange Flechten sind um den Kopf gewunden und fallen mit ihren Enden auf die Schultern herab. Der Ausdruck des Gesichtes indess ist schwächlich und weichlich. — Eine ganz ähnliche Arbeit finden wir in (n. 1967, Vorsaal oben), einer heil. Katharina. Die Figur ist etwas höher als die vorhergehende; der schlanke Körper ist ganz in ein langes faltenreiches Gewand gehüllt, dessen oberer und unterer Saum mit Stickerei besetzt ist. Vom Kopfe, der eine eiserne Krone trägt, ringeln sich lange Haarlocken auf die Schultern herab. Die Linke hält ein Buch, während die Rechte auf ein langes, schmales Schwert gestützt ist, über dessen Kreuzgriff die übermässig feinen Finger gelegt sind. Zu den Füssen der Heiligen liegt ein zerbrochenes, gezahntes Rad, das Instrument ihres Martyrthums. Sie tritt auf die Figur eines bärtigen, gekrönten Kaisers, der bis zum halben Leibe aus der Basis der Statue herausragt. — Derselben Richtung gehört noch die Figur einer stehenden Jungfrau mit dem Christkinde an (n. 1970, S. I unt.). Auch hier ist der Faltenwurf kräftig ausgeführt, aber die Proportionen und alles Nackte ist fehlerhaft und unbedeutend. Indess stammt das Werk schon aus dem XVI. Jahrhundert. — Ebenfalls von deutscher Hand, aber noch etwas älter ist die bemalte Figur einer anderen Heiligen (n. 213, S. I unt.), die leider etwas verstümmelt ist. Sie wird durch einen breiten, turbanartigen Kopfputz charakterisirt, von dem zu beiden Seiten ein blaues Tuch herabhängt, dessen Zipfel über der Brust in einen Knoten zusammengeschlungen und befestigt sind. In der Linken hält sie ein aufgeschlagenes Buch, aus dem sie zu lesen scheint, während sie die Rechte gesticulirend ausstreckt. Die Figur ist kräftig ausgeführt; die Tracht gibt ihr fast etwas Pomphaftes. — Beachtenswerth ist auch eine kleine Reliefcomposition aus dem XVI. Jahrhundert, welche die Enthauptung Johannes des Täufers darstellt (n. 222, S. II unt.). Die Composition ist eigenthümlich malerisch. Im Hintergrunde erhebt sich ein Schloss mit einer Säulenhalle und durchbrochenen Fenstern, wodurch die Handlung als in einem Hofe vor sich gehend bezeichnet wird. Der Leichnam des Täufers in härenem Gewande liegt am Boden, der Scharfrichter reicht das abgeschlagene Haupt der Herodias hin, die es auf einem Becken in Empfang nimmt; neben letzterer steht noch eine andere Frau. Die Costüme sind einfach aus dem täglichen Leben entnommen.

Unter den statuarischen Holzarbeiten der französischen Kunst des XVI. Jahrhunderts verdienen etwa folgende einiges Interesse: zunächst zwei kleine Gruppen, die einander sehr ähnlich sind (n. 231 und 232; S. II unt.). Neben der heil. Anna, die in Matronentracht und einen Schleier gehüllt ist, steht die heil. Jungfrau, jugendlich und viel kleiner als jene, eine Krone auf dem Haupte

tragend; ihnen zu Füssen das Christkind, das eine Weltkugel in den Händen hält. Letzteres freilich fehlt in der zweiten Gruppe, scheint aber abgebrochen zu sein. — Eine grössere Figur (n. 243, S. I unt.) stellt eine niedergekniete betende Matrone da; vielleicht gehörte sie zu einer Composition mit dem Crucifix in der Mitte. Das Gesicht ist sehr ernst und ausdrucksvoll, die ganze Ausführung kräftig, aber nicht fein. — Andere Einzelfiguren aus dieser Zeit erheben sich kaum über das Gewöhnliche und Handwerksmässige. Eine sehr bedeutende Schöpfung dagegen gehört dem XVII. Jahrhundert an. Es ist ein segnender Christusknabe (n. 310, S. oben links) in Lebensgrösse von Duquesnoy, genannt François Flamand. Die Figur ist in Lebensgrösse und völlig nackt; sie ruht auf dem linken Beine, während das rechte leise nach hinten gesetzt ist. Die rechte Hand ist zum Segen erhoben, die linke herabgesenkt. Das vollste Ebenmass herrscht in der schön abgewogenen Stellung. Von höchstem Adel ist der leise nach vorne gebeugte, volle, hochstirnige, friedliche Kopf.

Hieran schliesse ich die Reliefarbeiten, und zwar zuerst einige Altartafeln, deren die Sammlung eine ganze Reihe, meist allerdings verstümmelt und fragmentirt, besitzt. Sehr interessant ist jedenfalls eine grosse Arbeit aus dem Ende des XV. Jahrhunderts (n. 2809 unt. Corr.) aus Champdeuil, Departement Seine-et-Marne. Die Tafel zerfällt in drei durch gothische Architectur von einander geschiedene Haupttheile, links ist die Kreuztragung, in der Mitte die Kreuzigung, rechts die Grablegung dargestellt, unten sieht man in zwei kleineren Feldern Christi Geburt und die Anbetung der heiligen drei Könige. Die einzelnen Scenen sind überreich an Figuren, die reihenweise hinter einander aufgestellt sind. Jede einzelne Figur ist also frei gearbeitet, etwa in der Höhe von einem Fuss. Sie sind in der Tracht des XV. Jahrhunderts mit einer realistischen Derbheit und einzelne mit einer Keckheit, die im höchsten Grade überraschend ist. Das Mittelbild zeigt ganz vorne die zusammensinkende Mutter Jesu, umgeben von den heiligen Frauen und den Jüngern, während zunächst um das Kreuz zwei barsch aussehende Reiter und zwei Krieger zu Fuss stehen. Besonders die letzten beiden Figuren sind ganz vortrefflich erfunden und charakteristisch ausgeführt. Sie kehren dem Beschauer den Rücken zu und höhnen frech zum Gekreuzigten hinauf. Die Beine aus einander gespreizt, stehen sie da in der knappen Söldnertracht, die indess sehr sorgfältig in's Einzelne hinein verziert ist, ein unmässig breites Schwert an der Seite. Dem einen wallen ein paar lange Federn vom Barett herab, er hat den Kopf zurückgeworfen und schaut, die Hände in die Seite gestemmt, nach oben. Der andere erhebt gar noch seinen Arm wie drohend zum Kreuze hinauf. Ähnlich sind manche andere Figuren aufgefasst. Aller Werth liegt aber in diesen Einzelheiten, die Composition als Ganzes ist kunstlos und zerfahren, und der Geist, den sie athmet, ist nicht durch seinen Ernst, sondern durch seine Volksthümlichkeit unschätzbar. Leider ist die Arbeit nicht zum Besten erhalten. Farbe und Vergoldung, welch' letztere ganz im Charakter der Auffassung reichlich angewandt ist, sind an vielen Stellen abgestossen. Das Schnitzwerk ist durch zwei Flügelthüren verschliessbar, auf denen die zwölf Apostel in ganzen Figuren und Erzväter, Könige und Propheten des alten Bundes in halben gemalt sind. Auf dem Saum ihrer Gewänder schrieb der Maler zweimal seinen Namen ein; leider ist er nicht mehr recht lesbar, nur der Vorname Lucas steht fest.

Ungefähr aus derselben Zeit stammt ein anderes Altarblatt (n. 2808, S. III unten), gleichfalls bemalt und vergoldet. Es ist ein Triptychon, das auf seiner Mittelfläche die Geburt Christi, auf den Seitenflügeln die Anbetung der Hirten und die Flucht nach Ägypten darstellt. Die Arbeit ist weit zierlicher als die obige; man sieht die Krippe mitten in den Ruinen des Chors einer hohen, gothischen Kirche von drei Schiffen, deren feine Pilaster das Ganze einrahmen und abtheilen. Im Übrigen freilich ist die Composition nicht bedeutend.

Ebenfalls aus dem XV. Jahrhunderte sind mehrere flämische Altarblätter, die sich durch realistische Auffassung auszeichnen, so eines aus der Abtei von Everborn bei Lüttich (n. 208 Cap.). Es zerfällt in drei Abtheilungen, deren mittlere die Messe des heil. Gregor zeigt. Der Papst liegt vor dem Altar niedergekniet, neben ihm stehen Cardinäle und Bischöfe. Hinter dem Altare erhebt sich die Figur Jesu bis zur halben Höhe. Auf der Abtheilung links ist die Zusammenkunft von Abraham und Melchisedek in vielen Figuren dargestellt, auf der rechts die Einsetzung des Abendmahles, während in einem kleineren Raume unter dem Hauptbilde das Messopfer von einem Geistlichen dargebracht wird. Die Wahl all' dieser Scenen ist klar, die Ausführung ist bunt und wenig künstlerisch, freilich nicht überladen, während im Einzelnen manches sehr charakteristisch aufgefasst ist. Eben so ist ein anderes flämisches Schnitzwerk mit der Anbetung der heil. drei Könige und zur Seite einige Heilige (n. 209, S. II unten). Immer unbedeutender werden die Altarblätter des XVI. Jahrhunderts, von denen viele schon reine Handwerksarbeiten sind, kunstlos in der Composition und roh in der Ausführung. Was sich über die Masse erhebt, zeichnet sich meist nur durch ein reiches Detail aus, oft auch durch Bemalung und Vergoldung. So ein Fragment (n. 270, S. III unten), das die Wächter auf Golgotha vorstellt, und eine Beschneidung Jesu (n. 216 ebd.), die bei aller Unbeholfenheit doch durch genaue Ausführung des Einzelnen interessant ist. Andere suchen durch grosse Bewegung in der Composition anzuziehen, werden aber dabei verworren und schwerfällig, wovon ein Fragment mit dem Zuge nach Golgotha (n. 272, S. II unten) ein Beispiel abgibt.

Dat Hôtel de Cluny ist besonders reich an Truhen, Schränken, Stühlen und anderem Hausgeräth aus dem XV. und den folgenden Jahrhunderten. Manches ist auch hier reines Handwerk, indess ist die Anzahl des Beachtenswerthen in dieser Abtheilung besonders gross, und interessant ist es gerade auf diesem Gebiete, das Eindringen der Renaissance in die französische Kunst zu verfolgen, das in den mannigfachsten Richtungen vor sich ging.

Die Arbeiten des XV. Jahrhunderts sind noch die letzten Ausläufer der Gothik. Unter ihnen nenne ich eine grosse Bank aus einem Refectorium (n. 532, S. I unten). Ihre Rückenfläche ist durch gothische Pilaster und dazwischen durch Verticalleisten abgetheilt, die horizontal wieder durch Blumen- und Blattschnüre in kleinere Flächen zerlegt werden, welche mit fensterartigem, gothischem Netzwerk ausgefüllt sind. Zwischen den Ornamenten ist das französische Wappen angebracht. Die Arbeit ist reich, aber nicht fein. Ganz ähnlich sind die Motive in der Decoration eines Koffers (n. 615 ebd.). Überladen mit ähnlichem Schmuck ein Sitz (n. 536 Capelle), dessen Lehne durchbrochen gearbeitet ist. Ein besonders umfangreiches Werk dieser Art haben wir an einem Sacristeischrank aus der Kirche von Saint-Pol-de-Léon in der Bretagne (n. 558 S. II unten). Seine Fläche zerfällt in lauter kleinere und grössere Felder, die in der angegebenen Weise mit einer bunten Mannigfaltigkeit von Mustern ausgefüllt sind. Man kann in den verschiedenen Theilen wohl verschiedene Arbeiter erkennen, die mit mehr oder weniger Geschick und Sauberkeit arbeiteten, einiges ist unbeholfen und selbst roh, anderes anmuthig. In einigen Figuren, die auf den Pilastern angebracht sind, welche die Fläche eintheilen, kann man vielleicht schon einen Einfluss der Renaissance wahrnehmen. Reich in der Ausführung ist auch das Bruchstück eines durchbrochen gearbeiteten, kirchthurmartigen Aufsatzes von gothischer Form (n. 652, S. II unten). Einfacher ist ein achteckiges Kirchenpult mit gothischer Ornamentik (n. 656 Capelle; die Figur des heil. Michael, die es nach dem Kataloge krönen soll, fehlt), hübsch, frei und zierlich nimmt sich ein anderes, durchbrochen gearbeitetes desselben Styles aus (n. 2810 ebd.). Eine reich ausgeführte fensterartige gothische Decoration findet man an einer Truhe (n. 3813, S. II unten) aus der burgundischen Abtei von Val-Saint-Benoit.

Das Eindringen der Renaissanse erfolgt dann besonders und sogleich in grossem Umfange in der Zeit Franz I. Sie ist weniger auf religiösem, als auf profanem Gebiete bemerkbar, wo sie denn ja auch von einem prachtliebenden König zur Ausschmückung seiner Schlösser importirt wurde und nicht aus dem inneren Triebe des Volksgeistes sich entwickelte. Eine Reihe von Holzschnitzereien hat sich erhalten, die wohl noch rein italienische Arbeiten sind, oder doch unter dem alleinigen Einfluss dieser entstanden. Die Motive der Ornamentik werden ganz umgestaltet, statt des gothischen Netzwerkes nimmt man raphaelische Arabesken auf; dann zeigen sich verschiedene Versuche, diese mit den früheren Stylformen zu verschmelzen, bis erst allmählich die fremde Richtung in selbstständiger Weise stark realistisch und bald zopfig weiter ausgebildet wird.

In den Anfang dieser Epoche gehört besonders eine Holztafel mit einem sehr schönen Hochrelief (n. 292), auf der Trophäen ausgeschnitzt sind, zwischen denen man den Salamander in den Flammen, wenn ich nicht irre, das Wappen Franz I., erkennt. — Ich führe hier sogleich eine andere Tafel an (n. 295 auf der Treppe), die schon nicht mehr durch die Ornamentik, sondern gemäldeartig wirken will durch die Zusammenstellung von vier liegenden Engelfiguren, Jupiter, Juno, Neptun und Cybele mit ihren Symbolen als Repräsentanten der vier Elemente. — Ein Stück von einem Sitz aus dem Schlosse von Poitiers (n. 450, unter Corr.) zeigt eine vorzüglich reiche italienische Arabeskencomposition, in deren Mitte ein Medaillon mit dem englischen Gruss dargestellt ist. — Ganz ausgezeichnet ist auch das Schnitzwerk eines hohen Himmelbettes des Bischofs von Paris, Pierre de Gondi, aus der Zeit Franz I. (n. 541, S. I ob.) Die Details des Schmuckes sind überreich. Am Kopfende sieht man sehr kräftig ausgeführte Ornamente von Granatäpfeln und Lorbeerzweigen, darüber andere Blattgewinde. Ein Mars und eine Victoria tragen den Baldachin am Kopfende.

Sehr schön sind zwei, wie es scheint, zusammengehörige Schränke (n. 579 und 580, S. I ob.) mit cannelirten Säulen geschmückt und mit Marmor ausgelegt. Auf dem ersten sieht man die Verwandlung Aktäons und unten eine Victoria, auf dem zweiten die Figuren des Friedens und der Abundantia, und in Nebennischen, die von gewundenen Säulen eingeschlossen sind, eine männliche und eine weibliche Figur mit Musikinstrumenten. — Eine lebendige, aber schon weniger strenge italienische Composition findet sich auf einem grossen Schrank (n. 587 ebd.) aus Fontainebleau, ausgeführt nach Zeichnungen von Giulio Romano und Primaticcio aus dem T. in Mantua. Das mittlere Relief zeigt Leda mit dem Schwan, zwei andere Mars in Waffen und denselben mit Venus im Netz des Vulcans. Besonders unter den Göttern, welche vom Himmel herab auf die letztere Gruppe schauen, sind Figuren von grösster Kühnheit. Die Ausführung des Ganzen ist sehr geschickt.

Ein eigenthümlicher Versuch, Gothik und Renaissance mit einander zu verbinden, findet sich an einem grossen geschnitzten Lehnstuhl (n. 557 Cap.). Die architektonische Eintheilung der Lehne und der giebelförmige Abschluss derselben sind voll der schönsten Ornamentik des gothischen Styls. Dabei aber sind die Eintheilungsflächen mit fein ausgeführten und gut componirten mythologischen Gruppen und Figuren ausgefüllt. Im Mittelfelde sieht man Apoll mit den Musen auf dem Parnass, darüber einen Löwenkopf und zwei schwebende Adler, neben ihnen Engelsköpfe. In

Seitenzwickeln ruhen zwei geflügelte Victorien mit Palmen in den Händen. So verschiedenartig auch die Elemente sind, aus denen das Ganze zusammengesetzt ist, der Eindruck, den es macht, ist immer doch ein sehr gefälliger. — Eine Stylvermengung anderer Art gibt eine dreisitzige Bank (n. 537, S. I unt.), noch aus der Zeit Franz I. Auf den grösseren Flächen sind biblische Scenen und Figuren dargestellt, daneben aber treten Arabesken auf, versetzt mit älteren französischen Blumen- und Thierornamenten, und unter den Klappsitzen sind sogar ein paar grotteske Schnitzwerke alter Art angebracht, ein Schwein, das die Orgel spielt, und ein anderes vor der Orgel, der ein Esel den Wind durch einen Blasbalg zuführt.

Eines der schönsten Beispiele französischer Renaissance bietet vielleicht eine flachdecklige längliche Truhe (n. 627, S. II unt.), deren Untertheil in drei quadratische Felder zerlegt ist. Die Theilung wird durch Thermen gebildet, welche Tragbalken stützen, über denen sich ein Längenfries hinzieht. Letzterer bildet den Deckel. Die unteren Felder sind durch gedrückte Bogen eingerahmt. Der mittlere schliesst eine Gruppe ein, wo Johannes der Täufer auf einer Kanzel aus Baumstämmen unter einem Laubdach predigt. Hinter und neben ihm stehen Schriftgelehrte, ein Mönch in einer Kutte, ein Krieger; unter der Kanzel sitzen auf Bänken betende und lesende Frauen und Mädchen. Im linken Felde ist die Enthauptung dargestellt, die in einem Hofe vor sich geht. Herodias im reichen Costüm, dessen Schleppe eine Dienerin trägt, empfängt auf einem Becken das Haupt des Täufers aus der Hand des Henkers; der Leichnam jenes liegt am Boden. Ein Mönch, ein Schriftgelehrter und eine Frau schauen oben zwischen den Pilastern von einem Söller herab. Unter dem Bogen rechts bringt Herodias das Haupt den beim Mahle sitzenden, unter denen man wieder die obigen Nebenpersonen bemerkt. Der Fries zerfällt in zwei durchs Schlüsselloch getrennte Gruppen. Rechts ist die Ankunft Jesu bei Johannes, links seine Taufe dargestellt. Auf den Seitenflächen der Truhe sieht man endlich einen Löwenkopf innerhalb eines Medaillons mit reicher Einfassung. Die Composition ist überall sehr einfach und stylvoll, die Arbeit höchst elegant.

Organisch sucht auch der Künstler die Lehne eines grossen dreisitzigen Stuhles (n. 938, Cap.) die Renaissance weiterzubilden. Hier ist ein englischer Gruss dargestellt in grossen Figuren, aber die Ausführung ist etwas zu steif, und besonders der unruhige Faltenwurf in den Gewändern zeigt schon viel Willkür. Arabesken und Medaillons schmücken die Nebenflächen.

Sehr viele der Arbeiten des XVI. Jahrhunderts sind indess handwerksmässig, oder nur mittelgute. Es fehlt der Ernst und die Kraft nicht allein in der Ausführung, sondern auch in der Wahl der Gegenstände; die Kunst schliesst sich hier ganz der der späteren italienischen Schulen an und übertreibt sie noch mehr als einer Richtung. Zum Beweise führe ich einen Credenzschrank an (n. 568, S. III oben), der mit Pfeilern, die in Chimären enden, geschmückt und mit farbigem Marmor ausgelegt ist, einen andern (n. 569, S. rechts ob.) mit drei Reliefs aus der Geschichte der Susanna und vielfachen Arabesken, einen dritten (n. 570 ebd.) mit einer Leda in einem Medaillon, das von reichem Schmuck umgeben ist, während man auf einem Friese drei Scenen aus dem Leben Simson's sieht. Einen äusserlich hübschen Eindruck macht ein mit Perlenmutter ausgelegter Schrank (n. 578, S. I ob.), auf dessen vier Flügeln Neptun, Amphitrite, Vulcan und das Urtheil Salomon's geschnitzt sind. Die Ornamentik daran ist reich, die Figuren indess sind kraftlose und vielfach misslungene Wiederholungen guter Vorbilder. — Daneben treten andere Schnitzereien auf, die schon den Übergang zum Zopf zeigen, wie n. 575 im oberen Vorsaal, ein Schrank mit allerlei bunten Ornamenten und ein anderer (n. 576, S. III unten) mit phantastischen Figuren.

Aus der späteren Zeit darf eine Reihe von Ebenholzmöbeln nicht übergangen werden, mit denen Saal I oben geziert ist. Sie gehören der Mitte des 17. Jahrhunderts an und stammen aus Spanien. Es sind fünf verschiedene, theilweise recht grosse Stücke (n. 594—598), ganz bedeckt mit Darstellungen bald aus Ritterromanen, bald aus der biblischen Geschichte, bald allegorischen Inhalts, umsäumt mit schöngeschwungenen Blattornamenten. Der Gesammteindruck derselben ist ein prächtiger, indess scheint das Holz eine feinere Ausführung des Einzelnen nicht zu gestatten, so dass die Wirkung nur durch den grösseren, sanft geschwungenen, blos auf dem dunkeln Hintergrunde wiederstrahlenden Flächen der Figuren hervorgerufen wird.

Bei dieser Gelegenheit erwähne ich noch einer kleinen Statue spanischen Ursprungs (n. 1969, S. I unt.) die einen Kapuzinermönch mit vollem Gesicht und geschorener Glatze darstellt. Seine Kutte wird durch einen dicken Strick zusammen gehalten, der in einen Quast endet, welcher an der rechten Seite herabhängt. Mit beiden Händen hält er ein geschlossenes Brevier. Die Kutte ist aber nicht einfach braun, sondern über und über mit feinen Goldstickereien bedeckt. Die Hauptfläche wird von Rosen und andern Blumen eingenommen und von einem breiten Saum mit Pflanzenarabesken umgeben. Alles ist sehr fein durch kleine punktirte Striche auf dunkelbraunem Grunde ausgeführt. Die nackten Theile, Gesicht und Füsse, sind emaillirt. Ähnlich ist übrigens die schon oben erwähnte Gruppe der heil. Anna mit der Jungfrau und dem Kinde (n. 252) ausgeführt.

Was an Bronzewerken sich im Museum findet, ist an Zahl wie an Werth wenig bedeutend, dass Bessere darunter gehört den italienischen Schulen des XVI. Jahrhunderts an. Ich übergehe es, um mich sogleich

III. zu den Arbeiten in Gold zu wenden, unter denen sich mehrere von allergrösster Wichtigkeit befinden. Abgesehen von einigen sehr einfachen Armspangen gallischen Ursprungs, stehen allen übrigen an Alter voran die höchst merkwürdigen westgothischen Kronen (n. 3113—3121, S. III oben), die im Jahre 1858 bei Guarrazar in Spanien gefunden wurden. Sie sind ein Unicum und werfen ein helles Licht auf den Stand der Kunst bei den Westgothen während des VII. Jahrhunderts. Sie bestehen aus breiten, platten Goldreifen, die bisweilen durchbrochen gearbeitet und mit schlechtgeschlossenen Edelsteinen und Goldornamenten besetzt sind, welche noch Motive römischer Kunst in verkommener Weise wiederholen. Am unteren Rande hängen bisweilen an Kettchen tropfenförmige Steine, oder in einem Falle Buchstaben, die uns den Namen des Königs Reccesvinthus (649—672) als den des Donators angeben. Auf einem Kreuze, das unter einer andern herabhängt, wird als Geber Sonnica genannt und als Schutzheilige der Kirche, wo diese Kronen geweiht waren, Sancta Maria in Sorbaces. Alle Kronen hängen an Goldschnüren, die aus einzelnen eichelförmigen Gliedern zusammengesetzt sind; ihre Grösse ist sehr verschieden, und es kann kein Zweifel sein, dass sie von Anfang an nicht zum Schmuck königlicher Personen dienen sollten, sondern in einer Kirche als Weihgeschenke neben dem Bilde der heil. Jungfrau aufgehängt waren. Beim Eindringen der Araber sind sie dann in ein unterirdisches Gewölbe gethan und durch die Entdeckung desselben erst seit Kurzem wieder an's Licht gezogen. Übrigens hat Dr. E. Huebner im letzten Jahrgang der Jahn'schen Jahrbücher für Philologie eine genaue Beschreibung und Geschichte derselben gegeben.

Am nächsten der Zeit nach und von gleicher Bedeutung ist die berühmte goldene Altarplatte (n. 3122, ebd.), welche Kaiser Heinrich II. in den ersten Jahrzehnten des XI. Jahrhunderts dem Basler Münster schenkte, und die im Jahre 1836 auf öffentlicher Versteigerung in Liestal für das Museum erworben wurde. Die Platte ist 3 Fuss hoch und etwas über 5½ Fuss lang, in getriebener Arbeit ausgeführt und aus einzelnen Stücken zusammengenietet. Sie zerfällt in fünf Abtheilungen, die durch Säulen und Rundbogen von einander geschieden werden. Das Mittelfeld zeigt Christus, der in der Linken die Weltkugel trägt, auf der man die Zeichen A $\overset{P}{\chi}$ ω liest. Die Rechte erhebt er zum Segnen, Daumen, Zeige- und Mittelfinger sind ausgestreckt, die anderen beiden geschlossen. Unter den Bögen zur Linken stehen die Erzengel Gabriel und Raphael, zur Rechten Michael und der heil. Benedict, der Gründer von Montecassino. Heiligenscheine umgeben ihre Häupter, der Christi ist kreuzförmig abgetheilt, alle sind mit grünen Steinchen besetzt. Gabriel und Michael halten in der Rechten einen Stab, das Zeichen ihres himmlischen Dienstes, Michael trägt in der Linken die Lanze mit der Fahne und in der Rechten den Erdball, überragt vom Kreuze; der heilige Benedict ist in der Kleidung des von ihm gestifteten Ordens abgebildet und hält in der Linken das Buch seiner Ordensregel, in der Rechten den Bischofsstab. Christus allein unter ihnen ist bärtig, der Gesichtsausdruck aller ist ernst, aber typisch hergebracht. Alle stehen auf kleinen Erhöhungen in der Form von Bergen, aus denen bei den vier Nebenfiguren Gras, bei Christus Blumen hervorsprossen. Ihre Füsse sind nackt, und zu denen von Christus liegen der Kaiser Heinrich und seine Gemahlin Kunigunde niedergekniet, den Kopf tief zur Erde gesenkt, ihre Figuren sind im Verhältnisse zu den übrigen sehr klein. Auf den Bögen liest man die Namen Christi (REX·REGVM·ET·DNS·DOMINANTIVM) und der Heiligen. In den Zwickeln zwischen den Bögen sieht man in kleinen Medaillons die vier Tugenden der Klugheit, der Gerechtigkeit, der Mässigkeit und der Kraft mit dem Nimbus umgeben in Brustbildern dargestellt. Die ganze Platte wird umschlossen von einer Einfassung aus Blumen, Blättern und Thierfiguren; auf einem äussersten platten Rande oben liest man den Vers:

QVI SICVT HEL FORTIS MEDICVS SOTER BENEDICTVS

und auf dem unteren:

PROSPICE TERRIGENAS CLEMEENS MEDIATOR VSIAS.

Der erste Vers enthält zu Anfang die Umschreibung der hebräischen Namen der Erzengel, die sammt dem heil. Benedict und schliesslich dem Mittler angerufen werden, gnädig auf die erdgebornen Wesen herabzuschauen. Die ganze Arbeit ist steif und schematisch, jedoch von durchaus ernstem und feierlichem Charakter; die Proportionen sind oft unrichtig, die Körperlängen zu gross. Es mangelt das Leben in den Formen, die einzelnen Glieder sind nicht in organischem Zusammenhang mit einander, sondern durch die scharf abgeschnittenen und im Einzelnen nicht fein ausgebildeten Falten der Kleider scharf von einander geschieden. Die Frage, welcher Kunstschule der Altar angehöre, ob byzantinischer oder lombardischer, ist vielfach behandelt worden. Was seinen Ursprung betrifft, so heisst es in der Sage, Kaiser Heinrich habe, als er in Italien an der Steinkrankheit litt, vergebens Hilfe bei den Ärzten gesucht; da sei ihm im Kloster zu Montecassino der heil. Benedict im Traume erschienen und habe ihn von der Krankheit befreit, und aus Dankbarkeit habe Heinrich den obigen Altar zum Andenken an das Wunder machen lassen.

Ebenfalls aus dem Schatze von Basel stammen ein paar Reliquienbehälter, die in demselben Saale III aufgestellt sind. Der erste (n. 3126) ist in Form eines gothischen Kirchenbaues ausgeführt, etwa 1¼ Fuss lang und wenig höher, in der Mitte trägt er einen Thurm; die Fenster sind rosettenförmig, die Thüren an den Schmalseiten spitzbogig, das hohe Dach mit einer fein ausgeführten First gekrönt. Ähnlich ist ein anderes Reliquiarium

(n. 3127). Beide gehören indess schon dem XV. Jahrhundert an.

Neben ihnen steht eine etwa 1½ Fuss hohe silberne Figur (n. 3125), auf deren Rückseite man liest, dass Hans Greiff, ein Nürnberger Goldschmied, dieselbe im J. 1472 gemacht habe. Er hat die heil. Anna auf einem von drei Löwen getragenen Stuhle sitzend dargestellt, über dem ein gothischer Baldachin schwebt, dessen spitzes, fein ciselirtes Dach in eine Blume endet. Die Heilige trägt ein lang herabwallendes Kleid, auf dem vorne an der Brust ein Geschmeide in Form einer Blume angebracht ist. Darüber ist ein Mantel geschlagen, unter dem sie ihre Arme hervorstreckt, um zwei Kinder zu halten, die auf ihren Knieen stehen, die Jungfrau Maria, mit einer Krone auf dem Haupte, und einen Knaben, der Legende nach ihren Bruder. Diese halten zwischen sich ein für Reliquien bestimmtes kleines Kästchen. Die nackten Theile sind emaillirt.

Deutscher Herkunft ist auch eine vorzüglich schöne, grosse Agraffe (n. 3134) mit vergoldetem Silber, eine Arbeit des XIV. Jahrhunderts, vielleicht ursprünglich dazu bestimmt, einen Krönungsmantel auf der Brust zu schliessen. Sie stellt einen einköpfigen Adler mit ausgebreiteten Schwingen und geöffneten Fängen dar. Auf dem Kopfe trägt er eine Krone, auf der eine Perle angebracht ist, andere Perlen hängen aus seinem Schnabel, an den Krallen und am Schwanze herab; Körper und Flügel, so wie der quadratische Grund, auf dem sie ruhen, sind reich mit feinen Steinen besetzt. Vier grössere und vier kleinere bogenförmige Streifen fassen den letzteren ein, sie sind schön emaillirt und tragen in der Mitte Verschlüsse aus Bergkrystall, die für Reliquien bestimmt waren.

Kurz erwähne ich noch einer wunderlichen, ebenfalls deutschen Goldschmiedearbeit aus dem XVI. Jahrhundert. Sie stellt ein grosses Kriegsschiff, vergoldet und emaillirt, dar, und darauf ausser seiner Bemannung den Kaiser Karl V. sammt den Grosswürdenträgern des Reiches. Durch einen Mechanismus lassen sich die Figuren in Bewegung setzen. Das Ganze diente ursprünglich als Tafelaufsatz.

Es mangelte mir die Zeit, um die Werke der französischen Goldschmiedekunst einzeln durchzugehen, unter denen sich besonders einige Kreuze in getriebener Arbeit und mit Heiligenverzierungen auszeichnen. Auch unter den Bronzen ist manches, das Beachtung verdient, weniger die Stücke aus der Renaissance, als die sogenannten Arbeiten aus Limoges, die dem XI. und den folgenden Jahrhunderten angehören. Viele derselben sind mit Email ausgelegt. Unter den Zinngefässen sind wenige, die sich durch eine besondere Feinheit der Kunstübung auszeichnen; indess bemerkt man unter ihnen (S. III oben) eine Reihe von deutscher Herkunft aus dem XVII. Jahrhundert. Es sind Teller, auf denen zwischen verkommenen Renaissanceornamenten bald die Figuren der altrömischen Kaiser, bald Gustav Adolf und andere Feldherren des dreissigjährigen Krieges, bald der deutsche Kaiser mit den Kurfürsten dargestellt sind (n. 1366 ff.). Die Elfenbeinschnitzwerke des Hôtel de Cluny sind zahlreich und gehen theilweise noch vor das X. Jahrhundert zurück; auch unter ihnen sind deutsche Arbeiten. Sehr bunt ist die Reihe der Faiencen, vorzugsweise italienische und französische, doch auch deutsche und spanische. Die Glasmalereien sind unbedeutend, meist nur Fenster von sehr kleinen Dimensionen, unter denen sich einige Schweizer mit Porträts aus dem Anfange des XVII. Jahrhunderts auszeichnen. Unter den Gemälden ist mir nichts besonderes aufgefallen, unter den gestickten Tapeten dagegen findet man eine vorzügliche Folge von flandrischen aus dem XVI. Jahrhundert mit der Geschichte David's und der Betseba (Saal der Tepp.), so wie andere nach Tenier's Zeichnungen ausgeführte, von den allerlebhaftesten Farben.

Möge der Leser diese kurze Übersicht der Schätze des Hôtel de Cluny nicht mit den Anforderungen aufnehmen, die an eine strenge, wissenschaftliche und archäologische Arbeit gelegt werden. Eine solche zu geben war der Verfasser nicht im Stande. Er musste sich begnügen, nur vorläufig auf diejenigen Monumente aufmerksam zu machen, die seinem Auge durch irgend welche Eigenthümlichkeit unter der Masse des Unbedeutenden auffielen, und wird sich glücklich schätzen, wenn es sich bei späterer wissenschaftlicher Ausbeutung des Stoffes herausstellt, dass er sich in seinem Urtheile nicht oft geirrt hat.

D. D.

Correspondenzen.

* **Wien.** Am 31. October d. J. starb zu Karlsbad J. C. Ritter v. Arneth, Director des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes und Mitglied der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale — einer der verdienstvollsten österreichischen Forscher auf dem Gebiete der classischen Alterthumskunde. Indem wir uns vorbehalten, ausführlicher auf das literarische Wirken Ritter v. Arneth's zurückzukommen, wollen wir vorläufig nur feststellen, dass die k. k. Central-Commission an den Verstorbenen in Bezug auf Erklärung von Funden und Inschriften ein sehr thätiges Mitglied verloren hat. Diesem kaiserlichen Institute seit seiner Begründung angehörend, hat er nicht nur zahlreiche und werthvolle Gutachten, sondern auch durch eine Reihe von Abhandlungen und Aufsätzen in den Publicationen der k. k. Central-Commission seinen regen Antheil an dem bisherigen Aufschwunge derselben bewährt.

* Se. Excellenz der Herr Staatsminister hat den k. k. Sectionsrath Dr. Gustav Heider über dessen Ansuchen seiner Stellung als Mitglied der k. k. Central-Commission enthoben und an dessen Stelle den k. k. Sectionsrath Hrn. Ritter v. Heufler in die Commission berufen.

Literarische Besprechung.

Mayer, Dr. Karl Ritter v., Heraldisches Abc-Buch. Mit 10 Tafeln und 100 Holzschnitten. München 1857.

Pichler Fritz, Über steirische Heroldsfiguren. Grätz 1862.

Heffner Otto Titan v., Handbuch der theoretischen und praktischen Heraldik. Erläutert durch 1949 Figuren auf 66 Tafeln. München 1863.

Angezeigt von Ernst Edler v. Frnnzenshuld.

In ähnlicher Weise wie die Geschichte, welche in der neuesten Zeit durch die Untersuchungen und kritischen Arbeiten einer Reihe von Gelehrten unendlich an Klarheit und Logik gewonnen hat, so ist auch die Heraldik, diese Tochter der Historie, in den letzten Jahren durch gründliche Forschungen und streng rationelle Behandlung hauptsächlich von Seiten deutscher Fachmänner auf eine Stufe der Vervollkommnung gehoben worden, welche das Studium dieser Wissenschaft höchst interessant und nützlich zugleich gemacht hat. Binnen einer verhältnissmässig sehr kurzen Frist hat die Wappenkunde einen ausserordentlichen Aufschwung erfahren, indem dieselbe nunmehr auf wesentlich anderen Grundlagen beruht.

Diese grossartigen Veränderungen haben sich in Folge eines anscheinend sehr einfachen Schrittes ergeben: Man ist von blossen Theorien zur mitteralterlichen Praxis umgekehrt, ohne in den Fehler einstiger heraldischer Koryphäen zu verfallen, diese Doctrin von Perioden ableiten zu wollen, in denen von ihrer Anwendung noch gar keine Rede sein konnte. Man hat sehr richtig erkannt, dass ein Zeichen im allgemeinen Sinne und ein Wappen zwei total verschiedene Begriffe seien, und dass die Heraldik überhaupt erst dem christlichen Mittelalter ihre Entstehung verdanke. Man hat ferner mit vollem Recht ausschliesslich nur jenen Zeitraum für massgebend erkannt, in welchem die Heroldskunst praktisch geübt und gepflegt wurde, und consequenterweise alle jene Abweichungen, welche zur Zeit der lebendigen Heraldik sich entweder als factische Unmöglichkeiten, oder als durchaus gegen allen Usus erwiesen, als Ausartungen bezeichnet. Da man nun solcher gestalt der Geschichte des Wappenwesens Rechnung trug, wurde auch der Werth der Quellen ein anderer; Siegel und Denkmäler erhielten den ihnen gebührenden ersten Platz, welcher nach Gatterer sehr ungerechtfertigter Weise Wappen- und Adelsbriefen eingeräumt worden war. Und durch das Studium der alten Originalien einerseits, wie durch die Betrachtung der zahllosen Irrthümer der Theoretiker andererseits ist man zu der ungemein wichtigen Einsicht gelangt, dass Kunst und Kunstgeschichte des christlichen Mittelalters im engsten, unzertrennlichsten Zusammenhange mit der Heraldik stehen, deren eigenthümliche Formen selbst wieder einen sehr berücksichtigenswerthen Zweig der mittelalterlichen Kunst ausmachen. Eine in diesem Geiste aufgefasste und betriebene Wappenwissenschaft wird dann eigentlich erst zur werthvollsten Hilfe für Geschichte und bildende Kunst.

Nachdem ich in Obigem die leitenden Principien angedeutet habe, welche die gegenwärtige Richtung der Heraldik herbeiführten, erlaube ich mir in nachfolgenden Zeilen die beiden hervorragendsten deutschen heraldischen Lehrbücher der jüngsten Jahre eingehender zu besprechen.

Baiern, welches sich in mehr als einer Hinsicht ausgezeichnete Verdienste um die Kunst erworben hat, ist auch diesmal die Initiative ergreifend und tonangebend gewesen. Schon längst gewohnt, von unserem Nachbarlande aus mehr oder minder gute heraldische Werke zu erhalten, sind wir nun auch von München mit Schriften beschenkt worden, welche jene heilsame Umwälzung ins Leben gerufen haben. Unter dem Titel: „Heraldisches A B C-Buch, das ist Wesen und Begriff der wissenschaftlichen Heraldik, ihre Geschichte, Literatur, Theorie und Praxis, von Dr. Karl Ritter von Mayer. Mit 60 zumeist in Farbendruck ausgeführten Tafeln und 100 in den Text gedruckten Holzschnitten. München 1857“ ist ein Werk erschienen, welches die Aufmerksamkeit aller Fachmänner auf sich gezogen hat. Zum Eingang bringt Ritter v. Mayer ein Verzeichniss von 121 der wichtigsten deutschen, lateinischen, französischen, italienischen, niederländischen und englischen, entweder rein heraldischen oder einschlägigen Schriften- und Wappensammlungen. Hierauf folgt das I. Capitel mit der Überschrift: „Einleitung. Literatur, Autorschaft und Heroldenämter der älteren Periode. Ihre Zeitverhältnisse und Wirksamkeit.“ In dem ersten Abschnitte deutet der Verfasser als besonders bemerkenswerth darauf hin, dass die heraldische Literatur dann erst beginnt, nachdem das heraldische Wesen aus der Wirklichkeit schon verschwunden war, und weist nach, dass kein heraldisches Werk bis in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts hinaufreicht — zur Erklärung der wenig sachgemässen Behandlung, welche diese Wissenschaft bis auf unsere Tage gefunden hat. Hier schliesst sich eine Beleuchtung anti-germanistischer Zustände älterer Zeit in sehr sarkastischer, aber treffender Weise, wobei der Vandalismus, mit dem gegen mittelalterliche Kunstdenkmäler in Deutschland gewirthschaftet wurde, mit körnigen Hieben gegeisselt wird. Gelegentlich der Berührung der Adelsverhältnisse von einst und jetzt, werden auch die 16 noch existirenden baierischen Turniergeschlechter, so wie die ersten baierischen Briefedelleute namhaft gemacht. Folgt Einiges über ältere Heroldsämter und ihre Thätigkeit, nebst zahlreichen Belegen, die nicht sehr zu ihren Gunsten sprechen; eingeschaltet ist als Beispiel eine officielle Blasonirung von anno 1697. — Das 2. Capitel enthält „Literatur, Autorschaft und Heroldenämter der neuen und neuesten Zeit. Allgemeine Zeitverhältnisse.“ Eine Erörterung der ungünstigen und günstigen Momente der Gegenwart in Hinsicht auf heraldische Wissenschaft macht den Anfang; dann reiht sich eine sehr scharfe Kritik der neueren heraldischen Literatur an, die in ihrer Art ausgezeichnet und wohlbegründet ist. Die Sünden der Heroldsämter sind in nicht wenig satyrischer und amüsanter Manier besprochen, und die Aufzählung ihrer gröbsten Missgriffe machen den Schluss. — III. „Entstehung, Fortbildung und Anwendung der Heraldik. Allgemeine Bemerkungen.“ Die Definition eines Wappens ist hier in der besten Form gegeben, welche je dafür aufgestellt wurde, und der Ursprung der Heraldik aus der christlich-mittelalterlichen Ornamentik in ihrer Anwendung auf die Waffen erklärt. Für die Urzeit der Heraldik hält Ritter v. Mayer die Periode der Kreuzzüge, und ist der Ansicht, dass die ersten Anfänge der Wappenkunst in Frankreich zu finden seien.

IV. „Der Schild“. Der Verfasser weist nach, dass in der ersten Zeit der Heraldik der Schild allein vorkommt. Die vorheraldischen Schilde werden zuerst dargestellt, um nachzuweisen, dass auf selben noch keine Spur heraldischer Bemalung oder Ornamentik wahrzunehmen; den Übergang bilden die Normannenschilde; hieraus bildet sich die Dreieckform, die unten runden, dann die französischen Schilde, die Tartschen, endlich Renaissance und Zopfzeitschilde. Die Benennung deutscher, italienischer, spanischer und der sogenannte Pannerschild werden vollkommen verworfen. In dem Abschnitt sind ausführlichere Bemerkungen über die Kunsttechnik des Mittelalters: Stickung, Leinwandplastik und Lederpressung eingeflochten.

V. „Der Helm“. Herr v. Mayer gibt die Helmarten zur Zeit der „Heraldik des Schildes allein“, dann die älteste heraldische Formden oben flachen und später den oben runden Topfhelm, und kritisirt einige komische Errata diverser Heraldiker, in dieser Richtung;

folgt hierauf eine Darstellung des Stech-, Visir- und Turnierhelmes (Spangen- und Rosthelm).

VI. „Das Kleinod.“ Ein sehr interessantes und weitläufig ausgearbeitetes Capitel, um so bemerkenswerther, als über diesen Wappenbestandtheil, der insbesondere für die deutsche Heraldik von grosser Wichtigkeit ist, ebenso wie über den Helm bisher äusserst wenig Gutes geschrieben wurde.

VII. „Helmdecken.“ Die Fortentwickelung von den einfachsten bis zu den verschnörkeltsten Decken der Renaissance- und Zopfzeit wird durchgeführt. Vierfarbige Helmdecken werden als nicht mehr echt heraldisch bezeichnet, und die Unhaltbarkeit der Ansicht, dass die Decke aussen von Farbe, innen von Metall sein müsse, gezeigt, so wie mehreres über das Vorkommen von Wappenfiguren auf den Lambrequin's, über Befestigung, Stoff und Lage der letzteren erwähnt.

VIII. „Heraldische Prachtstücke.“ Dieser Abschnitt beginnt mit den Schildhaltern; aus der massgebenden Periode ihrer Anwendung ergibt sich der Satz: dass Schildhalter niemals diplomatisch fixirt und verliehen werden können, und dem zu Folge ihre Stabilität und Erblichkeit eine Ausartung der Heraldik sei. Vielmehr erscheinen sie nach echt heraldischen Grundsätzen als eine blosse Ausschmückung des Wappens dem Belieben und der Willkür des Wappenherrn anheim gegeben.

IX. „Die Tincturen.“ Hierunter sind Farben, Metalle und Pelzwerk verstanden. Die neu aufgefundenen Missfarben, Orange, Braun, Rosenroth u. s. w. werden mit allem Fug verwiesen, als Ausnahme die Aschfarbe und die Schattenfarbe, welche Herr v. Mayer „Lichtfarbe“ nennt, angezeigt. „Die mildthätigen Beiträge heraldischer Kraftgenies“ bestehend in Kupfer, Zinn, Stahl u. dgl. weist der Verfasser undankbar zurück. Dann wird die Damaseirung und ihr Gebrauch beleuchtet.

X. „Die Figuren.“ Ritter v. Mayer behauptet, dass die meisten heraldischen Wappenbilder und Figuren ihre Entstehung grösstentheils einer rein zufälligen Laune oder nur persönlichem Geschmacke verdanken, und dass uns die ältesten Wappenbilder in der Regel keine Bedeutung aufweisen. Dass das Erstere bei einem guten Theil der Fall war, ist sicher, eben so gewiss aber, dass ein gleichfalls bedeutender, wo nicht der überwiegende Theil nicht allein aus purer Laune, sondern eines besonderen Vorfalls oder irgend einer Beziehung halber angenommen wurde; dass uns von den ältesten Wappen keine Bedeutung bekannt ist, ist wohl eine Thatsache, aber noch kein Beweis, dass sie wirklich keine hatten; um so weniger, als in jenen Tagen an derartige schriftliche Aufzeichnungen nicht gedacht werden konnte; und wie unsicher die mündliche Überlieferung ist, dafür spricht am deutlichsten der Umstand, dass selbst in unserer Zeit, wo doch fast jedes (neue) Wappen, wie Herr v. Mayer sagen würde, „rebusartig“ zusammengesetzt wird, die Bedeutung desselben schon nach wenigen Generationen gar häufig spurlos der Vergessenheit anheimfällt, indem bei den Heroldskammern von jeher der sehr unerklärliche Gebrauch besteht, eher alles Andere in den Adelsbriefen anzuführen, als warum diese oder jene Figur sich im Wappen befindet. Die heraldischen Bilder zerfallen in Heroldsfiguren oder Ehrenstücke, in gemeine oder entlehnte Figuren und in Marken und Zeichen, welche letztere Abtheilung Herr v. Mayer zuerst höchst zweckmässig aufgestellt hat. Die gemeinen Figuren zerfallen wieder in natürliche, künstliche und phantastische. Der Autor stellt eine ganz neue, sehr geistreiche Theorie von der Symbolik der Heroldsfiguren“ auf, worunter er das Bestreben, aus den alten, unkörperlichen, rein geometrischen Ehrenstücken gemeine, d. i. wirkliche und körperliche Figuren zu machen versteht; als Ursache dieser Verkörperung sieht er höchst treffend die plastische Darstellungsweise der Wappenbilder an. Dr. Ritter v. Mayer verwirft den Satz, dass die Heroldsfiguren durchaus am Schildesrand auslaufen müssen, macht auf den inneren organischen Entwickelungsgang derselben aufmerksam, und führt sodann 293 die wichtigsten an, deren Reigen durch die Tinctur des „heraldisch ledigen Schildes“ als einfachste Heroldsfigur eröffnet wird. Die Bezeichnung „Wartschild“ für einen ledigen Schild will Herr v. Mayer beschränkt wissen, indem ein Wartschild zwar immer ein lediger, ein lediger jedoch nicht immer ein Wartschild sein müsse.

Bei der schrägrechten Theilung ist die Thatsache verzeichnet, dass auf unendlich vielen Darstellungen der älteren Zeit auf Wappen ein und desselben Geschlechtes, ja ein und derselben Person die schräge Theilung bald rechts bald links, ganz willkürlich vorkommt. Bei fast allen diesen Ehrenstücken, welche in eminenter Weise in Farbendruck illustrirt sind, findet sich auch die französische Blasonirung. Der natürlichen, phantastischen Figuren und der Marken wird hierauf nur flüchtig gedacht, und die wichtigsten von ihnen weiter unten besprochen. Die nachfolgenden Untersuchungen zerfallen in Paragraphe: *a)* über die Entstehung und Bedeutung einer Wappenfigur und ihre richtige Erkenntniss; *b)* über die charakteristisch-heraldische Form der Wappenbilder und deren Entwicklung, Veränderung, Fortbildung im Laufe der Zeit; *c)* über die geeignete Wahl der heraldischen Figuren; *d)* über Anwendung, Stellung und Vorkommen derselben in der Heraldik; *e)* über deren Anwendung und Vorkommen ausser der Heraldik; *f)* über die Nationalität mancher Wappenbilder. Zum 1. Punkte gehören interessante Betrachtungen über den heraldischen Panter, die heraldische Lilie, das Seeblatt, den Sedlnitzky'schen Pfeilbogen, den Streitkolben und die Anführung der beim Erforschen einer Wappenfigur wichtigen Momente. Im 2. Punkte wird die gänzlich verfehlte und höchst unglückliche Idee der modernen Wappendarstellung, die heraldischen Formen in natürliche umzuwandeln, besprochen. Ritter v. Mayer behauptet sogar, dass die Aufnahme natürlicher Lilien, Rosen, Wolken u. s. w. in ein Wappen überhaupt unzulässig sei.

XI. „Die heraldischen Wolken und Eisenhütlein.“ In diesem sehr aus- und eingehenden Capitel, welches eigentlich als Specialabhandlung eingeschoben worden ist, stellt der Verfasser folgende Behauptungen auf: die heraldischen Wolken und Eisenhütlein haben einerlei Entstehung und waren ursprünglich einerlei Wesens; sodann bildeten sich zwar zwei verschiedene Formen heraus, welche jedoch noch fortwährend als gleichbedeutend verwechselt wurden; im Laufe des XIII. Jahrhunderts trennten sich jedoch die Formen so, dass auch ihr Gebrauch gesondert ward, und man sich nunmehr ausschliesslich der einen oder der andern Form bediente. Nun bemächtigte sich die Symbolik der Heroldsfiguren beider Gestalten und machte die einen zu Wolken, die anderen zu Eisenhüten, welch' Letztere eben damals zur ritterlich-kriegerischen Kopfbedeckung in Gebrauch kamen. Nach Beseitigung einer wahren Unzahl von schlechten Auffassungen einzelner Heraldiker bleiben nur zwei Hauptansichten bezüglich dieser Figur: die deutsche von Eisenhüten, und die französische vom Schwammpelz. Die erstere wird nun von Herrn v. Mayer angenommen, und mit ungemeinem Fleisse, vielen und zahlreichen Belegen, und einer fast leidenschaftlichen Vorliebe vertheidigt und durchgeführt. Der Sphragistiker, Fürst Hohenlohe, hat in seiner als Manuscript gedruckten und mit Farbendruckbeilagen versehenen Schrift: Über das Fürstenbergische Wappen“ diese Ansicht des Dr. Ritter v. Mayer heftig angegriffen, und die Meinung vom Vehpelz verfochten.

XII. „Die Beizeichen oder Brüche.“ Hier werden die 12 verschiedenen Arten der Bezeichnung abgehandelt, nämlich: die Veränderung des Kleinods, der Tincturen, Figuren; die Stümmlung, Hinweglassung, Hinzufügung einer Figur; die Vermehrung, Verminderung, veränderte Stellung der Figuren, die Hinzufügung eines fremden Helmes, Schildes, ganzen Wappens. Hierauf wird von den drei selbstständigen, uneigentlichen Beizeichen geredet, vom Tur-

nierkragen, Faden und Einbruch; hieran schliesst sich die englische Beizeichentheorie und zahlreiche Beispiele.

XIII. „Die Blasonirung.“ Im Anfange erscheint ein Stück poetischer „Plastirung“ des Peter von Suchenwirt, dann werden die Principien einer guten Ansprache dargelegt, woran sich allgemeine Bemerkungen reihen.

XIV. „Die Nationalcharakteristik der Heroldskunst.“ Erst einiges Einleitende, dann heraldische Charakteristika bei den Franzosen, Spaniern, Portugiesen, Italienern, Niederländern und am Niederrhein, bei den Engländern (wobei die Kleinode, crest, hart mitgenommen werden), Deutschen (auch über Schweizerheraldik eine Note), Russen, welche in heraldicis wirklich bemitleidenswerth erscheinen, dann die Merkmale der napoleonischen Heraldik, welche wo möglich noch trostloser ist; „dieses Machwerk weiter auszumalen, hiesse rein die Zeit todtschlagen“, sagt Herr v. Mayer, hart aber wahr; endlich die hochamüsanten Kennzeichen amerikanischer Wappenkunst.

XV. „Mittel zur Verbesserung der Heroldskunst und der heraldischen Zustände.“ Dieses Capitel macht den Schluss;

Fulgt ein Nachwort und die übersichtliche Erklärung der Tafeln, welchen noch einige Excurse und Xylographien beigegeben sind; nebst einem Blatt Nachtrag zu den Eisenhüten und eine Erklärung des Titelblattes. Das Buch ist, welches als wissenschaftlich kritisches Werk einzig in seiner Art dasteht, wie öfter erwähnt, sehr scharf geschrieben; aber es war in der That nöthig, dass in dieser Wissenschaft einmal etwas kritischer und energischer verfahren ward, und wo Gutes sich findet, hat Dr. R. v. Mayer es auch in seinem Werke anerkannt. Die Abbildungen desselben sind unübertrefflich, sowohl was Feinheit als heraldische Darstellung anbelangt, und durchgehends Originalen entnommen; das Titelblatt stellt einen geharnischten Reiter zu Pferd, mit dem ritterlich Mayer'schen Wappen gerüstet vor; der Hintergrund bildet Damascirung von Ornamentik eingefasst und von zehn Wappen symmetrisch umgeben — das Ganze im prachtvollen Farbendruck. Selbst Druck und Papier des Buches ist vorzüglich. Nur ist schade, dass kein Verzeichniss der in dem Werke vorkommenden Geschlechter beigefügt worden ist.

Dass diese Schrift frische Kräfte wach rufen musste, ist sehr begreiflich, und so erschien, offenbar in Folge derselben, eine Brosehüre „Über steirische Heroldsfiguren“ von Fritz Piehler. Grätz 1862, gewidmet dem Herrn Dr. Karl Ritter v. Mayer, Verfasser des heraldischen A B C-Buches. In dieser kleinen Abhandlung, welche der Autor selbst einen „Ausschnitt eines heraldischen Unternehmens“ nennt, ist der sehr lobenswerthe Versuch einer Zusammenstellung der steirischen Wappenfiguren gemacht. Jene Auffassung [1]), vermöge welcher Herr Pichler unter dem Namen „Heroldsfigur“ nicht nur die gewöhnlich so bezeichneten Ehrenstücke, sondern überhaupt jede heraldische Figur versteht, ist allerdings ganz logisch; nur dürfte es dann jedenfalls besser sein, sowohl des präeiseren Ausdruckes halber, als um alle, durch die Gewohnheit an die bisherige Terminologie etwa veranlassten Missverständnisse völlig zu vermeiden, statt „Heroldsfiguren im engeren Sinne“ ausschliesslich „Ehrenstücke“ zu sagen. Ich will hier über den Verlauf der Darstellung nicht sprechen, da dies so weit als nöthig von mir schon an einem andern Orte geschehen ist, sondern mir vielmehr einige Detailbemerkungen zu erlauben. Wenn der Herr Verfasser sagt, dass die Wappendenkmäler ausser des genealogischen und topographischen, auch des kunstgeschichtlichen Interesses entkleidet werden mussten, so zwar, dass (bei heraldischen Aufnahmen) z. B. bei einem ritterlichen Grabmal nur der Wappenschild, nicht aber auch die dazu gehörigen Figuren in Betracht zu ziehen wären, so können wir seine Ansicht in dieser unbedingten Form nicht theilen. Dies kann eigentlich nur von den sogenannten Bildsteinen gelten. Man bedenke aber, dass die Träger und Halter der Wappen, welche in dem erwähnten Falle häufig die gemeisselten Ritter und Damen oder auch die bisweilen nebenbei vorkommenden Thiere selbst sind, einen, wenn auch nicht wesentlichen Bestandtheil des Wappens bilden; man erwäge ferner, wie häufig wir auf den Wappenröcken, Schnallen, Burduren u. s. w. der Ritter und Damencostüme entweder das ganze Wappen wiederholt, oder einzelne Figuren in verschiedenartiger Composition angebracht finden; und berücksichtige endlich, dass nur jene Monumente aus alter Zeit neben den noch vorhandenen Sammlungen von Waffen und Rüstungen einen unschätzbaren Beleg für Waffen- und Trachtenkunde des Mittelalters geben, ohne deren genaues Verständniss keine richtige Heraldik möglich ist; und man wird bald zu dem Schlusse gelangen, dass es wenigstens dort unverantwortlich wäre, jene Beigaben zu vernachlässigen, wo sie hinsichtlich der beiden ersten Punkte einen interessanten Beitrag für die Heraldik liefern. Über den steierischen Panter finden sich sehr schätzenswerthe Daten in der Abhandlung, welche innerhalb der engen Gränzen, welche sich der Verfasser gezogen hat, sehr gut durchgeführt ist, und es wäre nur zu wünschen, dass der Autor ein umfassendes Werk „Über steirische Wappenkunde“, oder z. B. die von ihm selbst angeregte Sammlung von heraldischen Denkmälern und Sculpturen Steiermarks, mit Text, unternehmen und veröffentlichen würde, wofern es ihm Zeit und Umstände gestatten. Nachdem wir durch diese Arbeit den erfreulichen Beweis erhalten, dass auch bei uns in Österreich der Sinn für gute, echte Heraldik wieder auflebte, so gehen wir zu einem andern Werk über, welches selbstständig und originell auftritt, nämlich zum: Handbuch der theoretischen und praktischen Heraldik, unter steter Bezugnahme auf die übrigen historischen Hilfswissenschaften in zwei Theilen und 25 Capiteln, unter Anführung von 3125 Beispielen, erläutert durch 1940 Figuren auf 66 Tafeln in Steindruck, mit Erklärung der heraldischen Ausdrücke in sechs Sprachen, nebst Wappen- und Wort-Register; von Otto Titan von Hefner, Dr. phil., Ehrenmitglied mehrerer historischer Gesellschaften, Herausgeber des allgemeinen Stamm- und Wappenbuches, Vorstand des heraldischen Institutes u. s. w. mit dem photographischen Originalportrait des Verfassers. Münchcn 1863. Der Name desselben hat in der Heraldik schon lange einen guten Klang; das von ihm neu herausgegebene Sibmacher'sche Wappenbuch, die Originalbilder aus der Vorzeit Münchens, die Siegel und Wappen der Münchner Geschlechter, seine Grundsätze der Wappenkunst [1]) und Anderes haben ihn in der heraldischen Welt schon lange bekannt gemacht. Herr Dr. v. Hefner huldigt im Ganzen dem Principe der Purification, scheint aber, seiner Nachsicht und Milde nach zu urtheilen, an der Möglichkeit einer praktischen Regeneration der Wappenkunst zu verzweifeln, worin er leider beinahe Recht haben dürfte. Zuerst ist eine Definition des Namens und Begriffes der Wappen, nebst einer sehr heilsamen Hervorhebung des Unterschiedes zwischen ihnen und Siegeln gegeben; hierauf Namen und Begriff der Heraldik erläutert, und das Heroldswesen besprochen; als die älteste Lehrschrift über Heraldik nennt Herr v. Hefner den Traité de de Blason von Clement Prinsault, 1416. Sodann finden wir Ursprung und Ausbildung der Heraldik besprochen; der Verfasser setzt die Entstehung der Wappen in das eilfte und zwölfte Jahrhundert und leitet den Uranfang derselben von den auf Pannern geführten Bildern ab. Über die verschiedenen Unterscheidungsmittel bei der ursprünglichen

[1]) Martin Schmeizel in seiner „Einleitung zur Wappenlehre“, Jena 1723, hat bereits die Generalisirung des Begriffes „Heroldsfigur“ durchgeführt.

[1]) Sind mir nicht zugänglich gewesen.

Annahme von Wappen ist Einiges gesagt, und die bürgerlichen Wappen vorübergehend berührt. Die Quellen der Heraldik bilden einen ausgezeichneten Abschnitt; hiezu rechnet der Autor: Siegel, Denkmäler, Münzen, Fahnen, Stamm- und Wappenbücher, Urkunden heraldisch-genealogischen Inhaltes und Waffen und Geräthschaften; unter der ersten Quelle findet auch die Wachssiegelung ihre Besprechung. Sehr interessant sind die Noten über Wappenrollen. Folgt bezüglich der Gattung der Wappen eine sehr verdienstliche Eintheilung in Geschlechts-Gemeinschaftsamts- und Heiratswappen, womit dem bisherigen Tross von zahllosen, schlecht limitirten Kategorien ein Ende gemacht ist. Nach Aufzählung der Bestandtheile eines Wappens geht der Herr Verfasser auf die Farben und Pelzwerke über; unter andern wird hier ein störender Fehler in der Zürcherrolle berichtigt, die Existenz der sogenannten Räthselwappen (nämlich Farbe auf Farbe oder Metall auf Metall) auf Grund scharfsinniger Beobachtungen geläugnet, dessgleichen die Aschfarbe und die Schattenfarbe als ein Unding bezeichnet; ferner bemerkt, dass der Verfasser von seiner einst verfochtenen Eisenhuttheorie bezüglich des Vehwerkes durch die von Hohenlohe'sche Abhandlung „Über das Fürstenberg'sche Wappen" zurückgekommen sei, und sich jetzt zur Pelzwerk-Ansicht bekenne. Bei Abhandlung des Schildes bestreitet Herr Dr. v. Hefner den Satz, dass ein lediger, d. i. einfärbiger Schild ohne Figur ein Geschlechtswappen vorstellen könne, und weist zur Begründung aber nur eines der gewöhnlich angeführten Exempel als falsch nach. Die blos mit Pelzwerk überzogenen Schilde hingegen gelten ihm doch als richtige Wappen, und hierin liegt eine Inconsequenz; denn da Farbe, Metall und Pelz in der Heraldik durchaus gleiche Berechtigung geniessen, so muss dies auch in diesem Punkte der Fall sein.

Die Stellung der Schilde wird sehr gut erörtert. Dann folgen die Schildesbilder. Der Unterschied zwischen Sectionen und Heroldsfiguren wird seiner Unhaltbarkeit wegen umgestossen. Das Capitel handelt von den Heroldsfiguren und den gemeinen Figuren. Zu den Letzteren gehören wieder die natürlichen und künstlichen. Bei den natürlichen Wappenbildern aus dem Thierreich meint Dr. von Hefner, und zwar sehr annehmbar, dass die Namen Löwe und Leopard ursprünglich in der Heraldik dasselbe Thier, den Löwen, bedeutet hätten, und sich erst allmählich ein eigentlicher Unterschied herausgebildet habe. Hieran reihen sich die Figuren aus dem Pflanzen- und dem Welt- und Erdreich. Zwischen den natürlichen und künstlichen Gestalten stehen die Ungeheuer in der Mitte. Die Marken und Zeichen machen den Schluss der künstlichen Wappenfiguren. Die Fortsetzung bildet der Helm und das Helmkleinod, letzteres ziemlich ausführlich dargestellt und mit guten Beispielen illustrirt; ferner ein Abschnitt über Helmdecken und einer über Beizeichen, welcher sehr gelungen ist, die diversen Arten der Bezeichnung bei verschiedenen Nationen und den Bestandfaden gründlich beleuchtet. Bei der Partie über Kronen, Hüte und Mützen ist unklar, ob es absichtlich oder durch ein blosses Versehen p. 146 heisst: „der Hut der päpstlichen Protonotarien ist schwarz, mit 6 Quasten zu jeder Seite", indem bisher bekanntlich diese Würde theoretisch und praktisch sich nur dreier Quasten zu jeder Seite erfreute. Hingegen erscheint der grüne Bischofshut mit seinen 6 Quasten ausgelassen. Durchaus nicht beistimmen können wir, wenn Herr von Hefner es ganz zulässig findet, die Rangkrone neben den Helmen auf dem Schildesoberrand anzubringen. Für ein heraldisches Auge bleibt dies stets fatal, abgesehen davon, dass eine Rangkrone schon im Princip niemals auf einen Schild, sondern über Monogramme, Chiffern, Buchstaben, Marken u. s. w. passt. Wenn sich Herr Dr. von Hefner auf Grünenberg's Wappenbuch stützt, wo bei den Wappen der Bischöfe Kleinodhelm und Bischofsmütze neben einander auf dem Oberrand des Schildes stehen, so möchte diese *licentia heraldica* wohl noch keine allgemeine Berechtigung ertheilen. Nach den Kronen und Hüten ist von den Schildhaltern und von Orden- und Würdezeichen die Sprache, wobei der älteren Ordensinsignien gedacht wird. Ein ganz neuer Abschnitt ist jener von den Erkennungszeichen, Sinnbildern, Wahlsprüchen und Rufen, über welche beide Letztere nur Georg Hesekiel in seinem höchst mangelhaften Compendium der Heraldik Einiges angeführt hat. Eben so neu erscheint die Behandlung der Panner, Fahnen und Flaggen. Der erste Theil schliesst mit einem sehr zweckmässig angelegten Figurenregister und einem Wappenverzeichniss. — Der zweite Theil enthält die Blasonirung, der eine historische Blasonirung der verschiedenen Nationen, welche bis jetzt noch von keinem Heraldiker gebraucht wurde, vorausgeht, folgt eine Blasonirnorm, welche aber nur das Wesentlichste berücksichtigt, da das Buch eben ein Handbuch und kein heraldischer Codex sein soll. Ein ganz neues und sehr schönes Capitel ist die von Herrn Dr. von Hefner zuerst systemisirte Historisirung, d. i. die Erzählung des Ursprunges, der allmählichen Fortbildung, Vermehrung und Veränderung eines Wappens. Gleichfalls interessant ist das Aufreissen; das Kritisiren wird von Herrn Dr. von Hefner nach milden Grundsätzen geübt. Die drei letzt angeführten Capitel sind durch je ein Beispiel erläutert. Die Abhandlung über den Gebrauch der Wappen ist in hohem Grade anziehend und lesenswerth und hat noch nirgends so eingehende Bearbeitung gefunden. Die alten und neuen Manieren der Anwendung der Heraldik und deren Bedeutung für das praktische Leben sind hier grösstentheils namhaft gemacht und detaillirt. Im Anhange ist Einiges über die Grundbegriffe der napoleonischen Heraldik *sine ira et sine studio* hinzugefügt und eine Anzahl räthselhafter Figuren mitgetheilt. Zur bequemeren Handhabung ist noch ein Wappenregister der in dem ganzen Werke vorkommenden Familien, Städte etc. und ein Verzeichniss der heraldischen Kunstwörter beigegeben.

Das Buch ist eine eigentliche Wappenlehre, welche nicht unbedingt ein Vorstudium erfordert, und umfasst so ziemlich Alles, was im Allgemeinen zum Blason gehört. Jene Abschnitte, welche als ganz neue bezeichnet wurden, sind natürlich für den Fachmann von besonderem Interesse. Als Hand- und Lehrbuch der Heraldik nimmt es unter den mir bekannten Wappenlehren den ersten Platz ein. Die lithographirten Tafeln enthalten eine grosse Menge des werthvollsten Stoffes; die Darstellung ist zwar vollkommen heraldisch, aber die Zeichnung häufig nachlässig und schleuderisch. Die weitgehaltene Schraffirung, der undeutliche Druck und das vollständige Aneinanderrücken der Schilde (Tafal 12—24, und T. 31), so wie ihre fast viereckige Form machen einen ungünstigen Effect. Das Meiste sieht verschwommen und undeutlich aus; die Schildtafeln des alten Rudolphi (anno 1698) sind weit prägnanter und klarer. Das sogenannte Löwen- und Adlercabinet entbehrt jeder übersichtlichen und gefälligen Zusammenstellung, und bietet den Anblick zweier über und über mit regellosen Caricaturen angefüllter Blätter. Dem Werke ist das photographirte Porträt des Herrn Verfassers vorgebunden welches von sämmtlichen Kunstbeilagen die einzige rühmliche Ausnahme macht.

Die nun in den obigen Zeilen besprochenen beiden Hauptwerke der zwei gelehrten Münchner Heraldiker bezeichnen auf das Genaueste den heutigen Standpunkt der heraldischen Wissenschaft in Deutschland und können mit Ausnahme weniger noch schwebender Fragen in jeder Richtung als massgebend betrachtet werden.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

REGISTER

der

in diesem Bande angeführten Personen, Orte und Sachen.

A.

Aachen. Dom. Glasfenster 3. Teppich 51
Abertham 324.
Akustische Hilfsmittel in mittelalt. Kirchen 81, 174.
Adler F. Backsteinbauwerke des preuss. Staates 53.
Alhambra, Restauration 115.
Agram, Dom. Elfenbeintafel 231.
Alemanen, Hausbauten 331.
Aleppo, altchristl. Baudenkmale 326.
Alexius, heil. Legende 304.
Altäre: Padua 105. Friesach. Pfarrkirche 201. Joachimsthal 321. Likowitz 322. Lichtenstadt 324.
Altaraufsatz, Klosterneuburg 208.
Altchristliche Baudenkmale. Antiochien, Aleppo u. Apremana 326.
Altenburg, Chorstühle 249.
Alterthumsverein (Wiener-), Vereinsabende 175.
Altötting, schwarzes Madonnenbild 207 Goldenes Hössel 296.
Alttestamentarische Vorstellungen: Cöln, Dom. 224. Zerbst, Nikolaikirche 249. Augsburg, Dom 251. Constanz, Dom 256.
Alwid, Stickerin 57.
Ambraser-Sammlung. Wien 123.
Amiens, Bauzustand der Kathedrale 83.
Amsterdam, Stadt. Museum 237.
Andersson, Fedor 32.
Andreas, Bremen, Gebetbuch 317.
Anna, heil., Bremen, Gebetbuch 316.
Antiochien, altchristl. Baudenkmale 326.
Anton v. Padua, Legende 70.
Apremaea 326.
Aquileja. Umfang der alten Stadt 209.
Archäol. Mittheilungen der ung. Akademie der Wissenschaften 85.
Archäologisches Repertorium für Ungarn 87.
Architekten, Handschrift des Baumeisters des König Math. Corvinus 87. der Stadt Breslau 136.
Architectur: Cistercienser Bauten 111. Backsteinbauten 87. Werth der mittelalterlichen Kirchen Belgiens 115 Akustik in Kirchen 174.
Architectur (Profan-) Friesach. Befestigungen 139. Kadaň 321.
Architectur, romanische. Mühlhausen, Kloster 11. Basilica 36. Ägidiuskirche 41. Stuhlweissenburg 53. Padua 97. Friesach 105, 190, 202. St. Leonhard 285. Schlakenwerd, Friedhofcapelle 320. Wotsch, Kirche 321. Seelaus 322. Likowitz 322. St. Georg 322.
Architectur, goth. Mühlhausen, Ägidiuskirche 41. Bartholomäuskirche 45. Braunau 81. Marein 265. St. Leonhard 279 Holzern 292 Schwaz 308 Schlakenwerd, Kirche 320. Joachimsthal 321. Kadaň, Kloster und Kirche. Rathhaus 321. Wustritz, Rathhaus und Capelle 322. Oberndorf, Kirche 322. Görkau 322. Holtschitz 322. Klostergrab. 322. Pilsen 322. Malesitz 322. Bleistadt 323. Heinrichsgrün 324. Ödenburg, Benedictinerkirche 339.
Architectur-Renaissance-Epoche. Schlakenwerd 321.
Arles, akust. Vorrichtungen 81.
Armseelenleuchten. Voitsberg 83.
Arneth, J. R. v 356.
Arras. Teppichweberei 65.
Aublinger, Berth. 222.
Aufsess, Freiherr von. Sammlung 203.
Augsburg, Chorstühle 251. Holbein 273.
Ausgrabungen: Stuhlweissenburg 52. Rom. S. Clemente 83, 208.
Ausstellung kirchlicher Alterthümer. Hohenstein 52, 271.

B.

Bäcker. Wien. Siegel 50. Wiener-Neustadt. Siegel 50.
Backsteinbauten Ungarns 87. Königgrätz 238.
Baiern, Münzen 112. Hausbauten 335.
Bamberg, Elfenbeinschnitzwerk 121, 174. Chorstühle 252.
Barbara, heil., Bremen, Gebetbuch 316.
Basel, Kirchenschatz 27, 121. Taufstein 123. Chorstühle 247, 256. 263.
Bauernhäuser, römische 329.
Baumeister, Padua, Antoniuskirche 74. des König Mathias Corvinus 87. Breslau 136.
Becher: Elbogen. 324.
Befestigungen alte: Friesach 138.
Befestigungskirchen. Mühlhausen 45.
Beinhard, Kaspar 66.
Begräbnissstätten, in Ungarn 86
Belgien mittelalterliche Kirchen 118.
Beludi, Lucea 106.
Bény, roman. Kirche 88.

Beraun. Restaur. 144.
Bergriehterhaus zu Friesach 203.
Berlin. Klosterkirche. Chorstühle 260. Kupferstichsammlung 273.
Bern, Chorstühle 262.
Bernward, Bischof 123.
Berthold, Minoritenbruder 236.
Bibliographie 28, 88, 120, 148, 184, 240, 328.
Biblische Darstellungen. Cöln, Chorstühle 224.
Bilderkreis der Deckenbilder der Sixtinischen Capelle in Rom 113.
Bildhauerkunst des Mittelalters 30.
Bischofsiegel in Österreich 46.
Bischofstühle, altchristliche 213.
Bleistadt Kirebe. Glasfenster und Monstranz 323.
Bock, Siegeldarstellung. Retz 50.
Bock Franz. Der Kronleuchter Kaiser Friedrich's 272.
Böhmen, Bericht über einige Kunstdenkmale 320.
Bologna, Chorstühle 216.
Bonifacius. Padua, Antoniuskirche 75
Boppard, Chorstühle 247.
Brandenburg Albert v., Cardinal-Erzbischof v. Mainz 46.
Braunau. Stephanskirche 81.
Bremen. Exemplar eines altfranz. Romans 25. Miniaturen 313. Dom 346.
Breslau: Staupsäule 24. Sculpturen 31, 66. Museum 31. Wappen des M. Corvinus 87. Maler u. Architekten 136 L. Hörlein 142. v. d. Weiden 142 Kunstbarbarei 236. Elisabethkirche 260.
Bronze-Alterthümer in Ungarn 86.
Brunnen, Zeichnung. Wien, Ambrasersammlung 129.
Brunnen, Friesach 204.
Büchereinbände. Nürnberger Museum 25. Wien 285.
Burckhardt und Riggenbach. Der Schatz zu Basel 26.
Budissin. Corvinusstatue 85.
Burgen. Frühestes Vorkommen von Glasfenstern 5. Teinic und Kostelec 238.
Byzantinische Email-Goldplatten zu Nyitra-Ivánka 86.
Byzantinische Kreuze. Ojnic 139.

C.

Calcar, Chorstühle 259.
Camesina A. A. Hirschvogel's Plan der Stadt Wien 119. Meldeman's Rundansicht 119. Ehrenpocal 176.
Centralcommission. Rücktritt des Freih. v. Czoernig und Ernennung des Freih. v. Helfert 175.
Cernowitz, Statue 321.
Chodan, Grabsteine 323.
Chorstühle. Charakter der verschiedenen Epochen 213, 217, 264. Deutschlands 244.
Chrudim, heidnische Alterthümer 238.
Cistereienserkirchen, alte Bauweise 111.
Clemens heil. Legende 203.
Cleve, Chorstühle 258.
Cöln, Dombau 297, 326.
Cöln, Maler Lochner 141. St. Cunibert. Wandmalereien 175. Dom Chorstühle 223, 225. Apostelkirche Chorstühle 225.
Constantinopel, Glasfenster der Sophienkirche 2.
Constanz, Chorstühle 256.
Cordus, Maler 324.
Christophorus-Darstellungen 31, 32.
Christus-Archäologie v. Legis Glückseelig 28.
Christus, Darstellungen Breslau 32, 33, 34, 67. Salzburg, Speisekelch 35. Schwaz 108. Basel 121. Cöln, Dom. 224. Agram Schnitzwerk 231. St. Leonhard 285. Rom Fresken 306. Bremen, Gebetbuch 315, 318.
Christus am Kreuze. Älteste Darstellung 325.
Christi-Monogramm, ältestes 141.
Churfürsten, geistl. Thronsiegel 46.
Cranach Lucas, in Zistersdorf 236, 207.
Crucifix, Schwaz 108.
Cyrill, Märtyrer, Grab in St. Clemente 302.
Czernowitz, Kirchengeräthe 326.
Czoernig Karl Freih. v., Rücktritt als Präsident der k. k. Central-Commission 175, 208.

D.

Dante 241.
Danzig, Graumünchenkirche 262.
David und Goliath, Sculpturen. Breslau 32.
Deak, röm. Kirche 88.
Denys, Set., Glasfenster 3. Restauration 208.
Deutschland, Vorkommen von Glasfenstern im XV. Jahrhundert 2, 10. Entwickelung der Chorstühle 220. Hausbauten 329.
Dobberan, Chorstühle 217, 246.
Domanie, Erdwälle 239.
Dombauverein zu Wetzlar 271.
Dortmund, Chorstühle 262.
Deutschbrod, Graduale 238.
Dürer Albrecht, dessen Werke in der Ambraser-Sammlung 123. Friesach, Altarbild 197.

E.

Einbeck, Stiftskirche, Chorstühle 223.
Eisenarbeiten, Friesach, Pfarrkirche 194.
Eitelberger Rud. v., Vorträge 25.
Elbogen, Holzbecher, Grabstein und Archiv, Maler Cordus 324.
Elfenbein-Einrahmung bei Glasfenstern 4.
Elfenbein-Schnitzwerke, Bamberg 121. Agram 231. Schwaz, Crucifix 108.
Elisabeth, Herzogin 289.
Eligius, heil., Siegeldarstellung. Wien 49.
Email, Geschichte desselben 237.
Email-Goldplatten, byzantinische zu Nyitra-Ivánka 86.
Emmerich, Chorstühle 259.
Endre, St., Gefässe 22.
Engelbert, B. 279.
Engelbrecht, Peter Bischof von Wiener-Neustadt 47.
Engelhaus, Kirche und Statuen 324.
Engilmar, Mönch 57.
England, frühestes Vorkommen von Glasfenstern in Kirchen 2, 3, 4; in Palästen und Wohnhäusern 6; in Städten 10. Charakter des mittelalterlichen Wohnhauses 89.
Erd-Begräbnissstätten 86.
Esterhazy Joh. Graf v. 87.

F.

Falkenau, Schloss 323.
Faltstühle, altchristliche 213.
Fensterverglasung im Mittelalter 1.
Fenster, Methode ihrer Verschliessung im Mittelalter 8.
Fibulae, Wien 18.
Florenz, Restauration der Façade 52 208.
Fogeler, Bildhauer 32.
Förster, Ludwig, Architekt 236.
Franken, Hausbauten 336.
Frankfurt a. M., Dom 244.
Frankreich, frühestes Vorkommen von Glasfenstern in Kirchen 2, 3, in Palästen und Häusern 7, in Städten 10.
Frauenthal, Nonnenkloster 238.
Freising, Chorstühle 222, 250.
Friesach, Geschichte der Stadt 150. Befestigungswerke 158. Thurmcapelle 166. Virgilienberg 162. Petersberg 164. Geyersberg 171. Virgiliuskirche 196. Peterskirche 197. Dominicanerkirche 198. Mauritiuspropstei 204. Pfarrkirche 190. Seminarkirche 194.
Fritzlar, Dom, Chorgestühle 222.
Fugger, Familie 275.
Fuk, Crispin, Propst von Doxan 15.
Fulda, Grabstein 24.
Funde, in Österreich, J. 1862 16.
Fünfkirchen, König Peters Grab 325.

G.

Gallen, St., Glasfenster 3.
Gallien, Glasfenster der Merovinger 2.
Grab, römisches, Walsbetz 326.

Grabstätten, heidnische in Siebenbürgen 295.
Grabsteine, Joachimsthal 321. Mies 323. Choden 323. Grabsteine 324.
Gefässe, heidnische, Müglitz 21.
Gefrässigkeit, Regensburg, Teppiche 62.
Geiz, Regensburg, Teppiche 62.
Gelnhausen, Chorstühle 244.
Georg, St., Kirche 322.
Georg, heil., Prag. Buchdeckel 325.
Geräthe, kirchl., Czernowitz 326.
Gerichtszeichen 324.
Gerlach, erster Abt von Mühlhausen 12, 40.
Germanisches Museum, Sammlung des Freih. v. Aufsess 208.
Gerung, Mathias, Maler 65.
Geyersberg, Veste 171.
Glas, Ersatz desselben im Mittelalter 8.
Glasbenützung, zum Fensterverschluss 1.
Glasfenster, deren Vorkommen im Mittelalter 1, 9.
Glasbilder, Wien, Ambrasersammlung 124.
Glasmalerei-Anstalt, Innsbruck 144.
Glasmalereien, Friesach, Pfarrkirche 201. St. Leonhard 284. Holzern 293. Bleistadt 323. Graslitz 323.
Giotto's Schule 241.
Gisela, Königin von Ungarn 58.
Giustio, Maler 105.
Gobbelin, Regensburg, Teppiche 65.
Goldschmiede, Wien, Siegel 49.
Goldschmiede-Arbeiten, Pocal des Grafen Esterhazy 87. Paris, Hôtel de Cluny 355.
Goliath und David, Sculpturen, Breslau 32.
Görkau, Kirche 322.
Görlitz, Wappen des König Mathias Corvinus 87.
Gossengrün, Kirche 32.
Gothischer Styl, vergl. Architectur.
Grabdenkmale, Breslau 31, 67. Padua, Antoniuskirche 106, 236. Friesach 201, 204.
Gräber römische, Wien 16.
Graltempel 83.
Graslitz, Kirche 323. Leuchter, Kanzel, Taufbrunnen, Sculpturen 323.
Gravina, Monographie über Monreale 147.
Grün, Heinrich 275.

H.

Halle, Domkirche 262.
Hamburg, Kunstballe 326.
Hand segnende, im Stiftswappen zu Heiligenkreuz 23. Symbolik dieser Darstellung 24.
Handbuch, deutscher Alterthümer 25.
Handwerkssiegel, Wien. Goldschmiede 49.
Hass, Regensburg, Teppiche 62.
Häuser (Privat-). Früheste Anwendung von Glasfenstern 4.
Häuser, englische, im Mittelalter 89.
Heffner, Otto Titan, Handbuch der Heraldik 357.
Heidenkirchhöfe. Müglitz 20.
Heider, Gust., Ernennung zum Sectionsrathe 175. Austritt aus der k. k. Central-Commission 356.
Heidnische Alterthümer zu Chrudim und Königgrätz 238.
Heiligenkreuz, Stiftswappen 23.
Heinrich, Herzogs-Stuhl in Regensburg 234.
Heinrichsgrün, Kirche 324.
Helfert, Joseph Freiherr von, Ernennung zum Präsidenten der k. k. Centraleommission 175.
Helfenburg 79.
Hellweger, Historienmaler 108.
Heraldik, mittelalterliche, Beitrag 235.
Herbert, Trojanerkrieg 4.
Herlen, Friedrich, Maler 142.
Hermann, Marian, Abt v. Mühlhausen 16.
Herrenberg, Stiftskirche. Chorstühle 216, 262.
Heufler, Ritter v. 356.
Hildesheim, Glasfenster 3. Taufbecken 122.
Hirschvogel's Plan der Stadt Wien 119
Hodojovsky, Bernhard v. 15.
Hoffahrt, Regensburg, Teppiche 62.
Hofgrismar, Chorstühle 222.
Hohenstein, Ausstellung 52, 271.
Holbein, Hanns 273.
Holtschitz, Kirche 322.
Holzern, goth. Kirche 292, 294.
Honoratus, heil., Siegeldarstellung. Wien 50.
Holzschnitzereien, Schlackenwerd 320. Paris, Hôtel de Cluny 347.
Hörlein, Bernhard, Maler 142.
Hrustice, Dorf 12.
Hübsch, Heinrich, Architekt 143.

I. J.

Jacobo von Pola, Baumeister, Padua 75.
Jagdscenen: Regensburg, Teppiche 63. Leutschau, Teppich 290.
Ikonographie, ungarische 87.
Jerusalem, heil., Grabkirche 83.
Igel, Symbolik desselben 236.
Immenhausen, Chorstühle 246.
Innungssiegel, Wien, Goldschmiede 49.
Inschriften Pannoniens 85.
Inschriftstein, römischer in Leseneze-Domaj 87.
Innsbruck, Glasmalerei-Anstalt 144.
Joachimsthal, Kunstdenkmale 321.
Jobst R., Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke 272.
Johannes d. Täufer. Bremen, Gebetbuch 315.
Ipoly-Szab. Begräbnissstätten 86.
Ips. Münzfund 111.
Italien. Frühestes Vorkommen von Glasfenstern 2.
Iuvavum. Erklärung des Namens 79.
Ivenak, Klosterkirche, Chorstühle 220

K.

Kadaň, Kunstdenkmale 321.
Kammerburg 239.
Kammerer zu Perkheim u. Kammerstein Dietrich, Bischof von Wiener-Neustadt 47.
Kamin, Friesach 167.
Kanzeln. Ägidiuskirche in Mühlhausen. 43. Joachimsthal 321. Graslitz 323. Mies 322. Gossengrün 323.
Kappel, Klosterkirche, Chorstühle 220.
Kappenberg, Chorstühle 262.
Karaitische Schriften 83.
Karajan, Theod. Georg v. Die alte Kaiserburg zu Wien 181.
Kathrina, heil., Bremen. Gebetbuch 316.
Kelenföld, Begräbnissstätten 86.
Kelch (Speise-), romanischer, Salzburg 34.
Keltische Bronzen in Ungarn 85.
Kempen, Chorstühle 258.
Kepler, Astronom 323.
Khetten, Klosterkirche 258.
Kirchen, mittelalterliche, Fensterverglasungen 2.
Klingenberg, Burg 14, 15.
Klostergrab. Kirche 322.
Klosterneuburg, Verdüner Altar-Aufsatz 208.
Kobeuz, Kirche 265.
Koči, Dorf 238.
Komotau, Kirche 322.
Königgrätz, Kirche 238. Literatenbruderschaft 238. Heidnische Alterthümer 238.
Königstein, der 239.
Konigslutter, Grabmal Kaiser Lothar II. 24.
Kopenhagen, Holbein'sche Handzeichnungen 273.
Kostelec, Burg 238.
Krakau, Marktballe 131.
Kreuser J., Bildnerbuch 327.
Kreuz, Basel, Kirchenschatz 121. Lüneburg 123.
Kreuzgang, Schwaz 108.
Krumau, Kirche der heil. Margaretha 238.
Kunigunde, Gemalin K. Heinrich II. 57.
Kunstbarbarei, Breslau 236.
Künstlernamen an Chorstühlen 216. Padua 74.

Kuttenberg: Siegel der Schmied- und Präg-Schöffen 51. Restauration des Erkers 176. Barbarakirche 261.

L.

Lambach, Siegel 48.
Lamprecht, Alexanderlied 4.
Landshut, Chorstühle 247, 251.
Laster, Darstellungen auf Teppichen zu Regensburg 62.
Lauingen, Teppichweberei 65.
Launowie, Frauenkloster 12.
Laurentius, heil., Bremen, Gebetbuch 317.
Legis-Glückselig, Christus-Archäologie 27.
Lemann, Karl 144.
Leonhard, St., Kirche 279.
Lerch, Nikolaus 258.
Lesencze-Tomaj, Inschrift 87.
Leuchter, Wien, Ambraser-Sammlung 127. Graslitz 323.
Leutschau, Wandgemälde der Jakobskirche 207. Chorstühle 261. Teppich 290.
Levide, Stickerin 57.
Lichtenstadt, Altar 324.
Linz, Dombau 327.
Literaten-Brudersehaft zu Königgrätz 238.
Loccum, Klosterkirche. Chorstühle 218.
Lochner, Stephan, Maler 114.
Longobarden, Hausbauten 334.
Lübeck, Chorstühle 263.
Luchs, H. Bildende Künstler in Schlesien 328.
Lüneburg, Abteikirche St. Michael 123.
Lüttich, Taufbecken 122.

M.

Magdeburg, Chorstühle 259.
Mainz, Restauration des Domes 175.
Maler, Rosenthaler Kaspar 111.
Maler, Breslau 136.
Malesitz, Kirche 322.
Maratti, Carlo 175.
Margaretha heil., Bremen, Gebetbuch 316.
Marein, St., Kirche 265.
Margarethen-Insel, Kunstdenkmale 85.
Maria im Weingarten 236.
Muttergotteshilder, braune. Regensburg 63. Altötting 207.
Mariendarstellungen 32. Wiener-Neustadt 47, 49. Wien, Siegel 48. Breslau, Sculpturen 66, 67. Schwaz, Kreuzgang 109. Friesach 201. Zips Dom 227. Agram, Elfenbeinschnitzwerk 232. Rom, Fresken 307. Bremen, Gebetbuch 317.
Maria Magdalena, Bremen, Gebetbuch 316.
Maria, Sal. Siegelring 23.
Marienwerder, Restauration des Domes 143. Restaurationen 236.
Markthalle, Krakau 131.
Mathias, Corvinus, Porträt 86. Statue zu Budissin 85.
Maulbronn, Chorstühle 254.
Maximilian I. Kaiser 277.
Mayer, Dr. K. Ritter v., Heraldisches Abc-Buch 357.
Meldeman's, N. Rundansicht der Stadt Wien 119.
Memmingen, Chorstühle 252.
Merseburg, Chorstühle 216.
Messgewänder, Friesaeh 196.
Michel, Angelo. Deckenbilder der sixtinischen Capelle 113.
Michael, heil., Bremen, Gebetbuch 317.
Michelsen Dr., Vorst. des germ. Museums 25.
Mies, Kunstdenkmale 322.
Milewsk Georg v., Gründer der Abtei Mühlhausen 11. 40.
Militär-Architectur, vergl. Architectur.
Miniaturen, böhmische 239. Bremen, Gebetbuch 313.
Minoriten-Orden, Padua 70.
Monogramm, Christi. Rom 141.
Monstranzen: Schlackenwerd. Kirche 320. Bleistadt 323.
Montagna, Bartholomäus 205.
Moosburg, Chorstühle 251.
Mosaiken, Belgien 208.
Müglitz, heidnische Gräber 20.
Mühlbach, heidnische Grabstätte 296.
Mühlhausen: Klosterkirche 11, 238. Gründungszeit 12. Zerstörung des Klosters 13. Weitere Schicksale des Klosters 14. Aufhebung des Klosters 16. Baubeschreibung 36. Gemeinde 15. Ägidiuskirche 40. Bartholomäuskirche 45.
München, Pinakothek 273.
Münzen: Wien, röm. Gräber 19, 20. Ips 111.
Münzensammlung in Ungarn 86.
Münzstätte. Siegel der Prägschöffen zu Kuttenberg 51.
Museum für Kunst und Industrie. Österreich 115, 271.
Museum, Cöln. Amsterdam 237.

N.

Naeedarec, Kirche 12.
Nagler's Sammlung 273.
Naumburg. Chorstühle 261.
Neudeck, Taufbrunnen 324.
Neuperg, Kloster, Siegel 48.
Neu-Ruppin, Klosterkirche, Chorstühle 220.
Nikolaus, heil. 201, 317.
Nocera, Rundkirche 83.
Norwich, Malereien 114.
Nürnberg, germ. Museum 25, 208, 298. Sculpturen 30.
Nyitra-Ivánka, Emailgoldplatten 86.
Nymburk an der Elbe 239.

O.

Oberndorf. Kirche 322.
Oberwesel. Chorstühle 247.
Österreich, archäol. Funde des J. 1862. 16. Münzen 112.
Ödenburg. Benedictinerkirche 339.
Ofen, Friesaeh 167.
Opočnic, Kreuze 239.
Orvieto Dom. Chorstühle 216.
Ostgothen, Hausbauten 333.
Otto der Fröhliche, Herzog 48.

P.

Padua, Antoniuskirche. Geschichte des Baues, der Restaurationen und der Ausschmückung 69, 96.
Paläste, Vorkommen v. Glasfenstern 5.
Pamatky archäologické 210, 307.
Pannoniens Inschriften 85.
Patene, Salzburg 34.
Parenzo, Dom. Bauzustand 83.
Paris, Sammlungen des Hôtel de Cluny 352.
Patkós, Grabstein der Baronin v. Scheer 173.
Perugia, Chorstühle 216.
Peter König Grab. Fünfkirchen 325.
Petit Viktor: Chateaux de la vallée Loire 299.
Petrus und Paulus, Bremen, Gebetbuch 317.
Pettenkofer's Verfahren bei Restauration alter Bilder 271.
Pichler Fritz. Über steierische Heroldsfiguren 28. 357.
Pilsen, Kirche 322.
Pirkheimer, Willibald 125.
Pocal, silberner des Grafen Esterhazy 87.
Prag, Dom 209, 237, 239. Maria de Victoria 238 Genealogische und topographische Beiträge 239. Kupferstichsammlung 271. Universitätsbibliothek 325.
Přech v. Hodějova 45.
Preusen. Denkmale der Baukunst von Quast 53.
Profanbauten des Mittelalters. Frühestes Vorkommen von Glasfenstern 4.
Plankenstein, Paukraz von 294.
Platten, Stadt 324.
Purgstall, Gräfin, Patkós 173.

Q.

Quast, v., Denkmale der Baukunst in Preussen 53.
Questenberg, Kaspar von 15.
Quedlinburg, Äbtissin, Mathilde 57.

R.

Rabonn, Erdwälle 239.
Raphael, Entdeckung eines neuen Bildes in Rom 51, 175.
Rathhäuser: Breslau 68. Schlakenwerd 320. Kadaň 321. Komotau 322.
Ratzeburg, Dom, Chorstühle 217.
Regensburg, mittelalterliche Teppiche des Rathhauses 57, 59. St. Emeran 57. Muttergottesbild 63. Heinrichs-Stuhl 234. Grabdenkmal 236. Ulrichskirche 237.
Reliquien-Übertragung Anton von Padua 76.
Reliquiarium, Friesach, Seminarkirche 196.
Reliquientafeln, Agram, Dom 231.
Renaissance-Styl, vergl. Architectur.
Reussmarkt, heidnische Grabstätte 295.
Restaurationen: Florenz 52. Paris 52. Padua 77. Nocera 83. Parenzo 83 Wetzlar 83. England 114. Alhambra 115. Marienwerder 143, 236. Beraun 144. Mainz 175. Wien, St. Stephan 176. Kuttenberg, Erker 176. Klosterneuburg 208. Prag, Dom 209. Regensburg 237. Paderborn 237.
Restauration alter Bilder 271.
Retz, Hauerzeche 50.
Review, The fine arts 240.
Rheims, Glasfenster 3.
Riggenbach, Christoph, Architekt 236.
Ritterspiele, Regensburg, Teppiche 60, 63, 65.
Ring, antiker, Maria-Saal 23.
Robert, Karl König, Zips, Wandmalerei 226.
Röbel, Chorstühle 262.
Römische Häuser 329.
Roger van der Weyden, Maler 208.
Rolas du Rosey, Karl Freiherr von, Sammlungen 115.
Rollinger, W., Künstler 216.
Rom: Entdeckung eines Bildes von Raphael 51, 175. Ausgrabungen, S. Clemente 83, 301. Deckenbilder der Sixtinischen Capelle 113. Monogramm Christi 141. Ausgrabungen 208.
Romanischer Styl, vergl. Architectur.
Römer, Anwendung des Glases zum Fensterverschluss 1.
Römische Gräber, Wien 16.
Römische Inschriftsteine, Friesach 204.
Rosenberg, Ulrich von, 13.
Rosenthaler, Kaspar, Maler 110.
Rossi, Giov. Bullettino di Archeologia Christiana 240.
Rössel, goldenes, Altötting 296.
Rouen, Kathedrale, Chorstühle 216.
Rueden von Kolmberg 63.
Rudolph IV., Herzog 46.
Rundcapellen, St. Leonhard 287.

S.

Sachsen, Hausbauten 336.
Sacramentshäuschen, Breslau 69.
Salzburg, Speisekelch 34. Juvavum 79.
Sammlung des Freih. v. Rolas du Rosey 115.
Särge in röm. Gräbern, Wien 18.
Sculpturen, mittelalterliche. Charakter derselben in Deutschland 29. Breslau 66. Bamberg, Dom 174. Czernowitz 322. Schlakenwerd 320. Wustritz 323. Graslitz 323. Heinrichsgrün 324. Aberthan 324. Engelhaus 324. Vergl. auch: Chorstühle Deutschlands.
Schlögel, Stift 16.
Schottland, Vorkommen von Glasfenstern 11.
Schwamberg, Christoph v. 14.
Schatz, Padua, Antoniuskirche 106.
Schenkh von Schenkenstein, Georg 277.
Scherr, Klara Freif. v., Grabstein 173.
Schlakenwerd Kunstdenkmale 320.
Schmidt, Friedrich Dombaumeister 52.
Schmiede, Kuttenberg Innungssiegel 51.
Schmuckgegenstände, Wien, röm. Gräber 18.
Schockholz, Kaspar 216.
Schön, Martin 185.
Schrott, Johannes 274.
Schrottblätter, Prag, Bibliothek 325.
Schumann, Urban 216.
Schött, Baudenkmale 85.
Schwaz, Gründung des Klosters 108. Malereien im Kreuzgange 108. Gothische Pfarrkirche 309.
Schwartz, Hanns 277.
Schwarzpfennige des XV. Jahrhdt. 112.
Selau, Denkwürdigkeiten 13, 238, 322.
Seligenpforten, Klosterkirche, Chorstühle 218.
Siegel, mittelalterliche 23. Bischofssiegel, Österreich u. d. Enns 46, 47, 48. Votivsiegel 48. Friesach 205. Graslitz 324. Wien, Goldschmiede 49. Siegelringe in Ungarn 86.
Siena, Palazzo publico 216.
Sighart, Dr., Geschichte der bildenden Künste in Baiern 116.
Speisekelch, röm., Salzburg 34.
Spiele, ritterliche, Regensburg, Teppiche 64.
Städte, Anwendung des Glases zu Wohnungen 10.
Städtebefestigungen, Friesach 159.
Stain, v. Rechtenstain, Wappen 64.
Stanèk Baumeister 44.
Staupsäule, Breslau 24.
Steinalterthümer in Ungarn 86.
Steindenkmale der heidn. Vorzeit 239.
Steinmetzen, Breslau 136.
Steinmetzzeichen, Breslau 32.
Steirische Heroldsfiguren v. Pichler 28, 357.
Stephan, heil., Bremen, Gebetbuch 317.
Stickkunst des Mittelalters 57, 58.
Stöckl, Georg und Hanns 108.
Strahov, Stift 15.
Stühle, Regensburg, Dom 234.
Stuhlweissenburg, Ausgrabungen 52. Krönungskirche 52.
Stuttgart Chorstühle 216, 253. Museum 298.
Symbolik an Chorstühlen 215. Des Igels 236.
Syrlin, Georg 253.

T.

Tabor 13.
Tafelmalereien: Cölner Dombild 114. Friesach St. Peter 197. Klosterneuburg, Verdüner-Altar 209. Holzern, Kirche 293. Joachimsthal 321. Graslitz 323.
Tauern 80.
Taufbrunnen. Mittelalterliche 87. Joachimsthal 321. Graslitz 323. Heinrichsgrün 324. Lüttich 122. Hildesheim 122. Würzburg 122. Basel 123.
Taufe Christi im Jordan 121.
Teineč, Burg 238.
Tepl, Monstranz 322.
Teppichwebereien in Frankreich und Deutschland 65. Leutschau, Jakobskirche 290. Regensburg 57. 59.
Thermen. Trier 143.
Thomas von Canterbury, Bremen, Gebetbuch 315.
Thongegenstände, Wien 20.
Thiersymbolik an Korstühlen 215
Thronsiegel der geistlichen Kurfürsten 46.
Tisnovic, Klosterkirche 38.
Todtenleuchten, Voitsberg 82.
Tours, Glasfenster 2.
Trier, Thermen 143.
Tugenden, Darstellungen auf Teppichen zu Regensburg 62.
Typologie, Rom, Deckenbilder der Sixtinischen Capelle 113.

U.

Ulrich von Liechtenstein's Frauendienst 6.
Ungarn, Archäol. Repertorien 87. Alterthümer des Stein- und Bronzealters 86. Archäol. Mittheilungen 85.
Unglaube, Regensburg, Teppiche 62.
Unkeuschheit, Regensburg, Teppiche 62.
Unterbrand, Kunstwerke 321.
Unstettigkeit, Regensburg, Teppiche 62.
Urnen, Müglitz 21.

V.

Verona, Chorstühle 216.
Verzweiflung, Regensburg, Teppiche 62.
Vicenza, Bartolomeo, Montagna 205.
Viollet-le-Duc. Über das Alter der Glasfenster 7.
Vivien de St. Martin. Le Nord de l'Afrique 237.
Voitsberg. Armeseelenleuchte 82.
Votivsiegel geist. Corporationen 48.

W.

Wager, Leonhard 274.
Waldmänner, Regensburg, Teppiche 64.
Walsbetz, römisches Grab 326.
Wandmalereien: Padua, Antoniuskirche 105. Schwaz 108. Rom, Sixt. Capelle 113. England 114. Friesach, Thurmcapelle 167. Cöln, Kunibert 174. Leutschau Sct. Jakob 207. Zips, Dom 226. Rom, S. Clemente 301.
Wappen, Heiligenkreuz 23. Rueden v. Kolmberg 64. Stein v. Rechtenstein 64. Mathias Corvinus 87.
Weale J., Le Beffroi 148.
Wedderen, Chorstühle 263.
Weiden van der, Familie 143.
Weihwasserbecken, Friesach, Pfarrkirche 193.
Weiss, H. Costümkunde 144, 176.
Weiss, Karl, Meldeman's Rundansicht 119.
Wenzel, heil., Prag 237.
Westgothen, Haushauten 334.
Wetzlar, Dombauverein 271.
Wien, römische Gräber 16. Einweihung der Lazzaristenkirche 25. Siegel v. St. Stephan 46, 47. der Schotten u. v. St. Clara 48. Goldschmiede 49. Bäcker 50. Schmidt, Dombaumeister 52. Ambraser Sammlung 123, 127. Alterthumsverein 175. St. Stephan 176. Lucas Kranach 207. St. Stephan Chorstühle 216, 260. Museum für Kunst und Industrie 115, 271. Büchereinband 287.
Wienerberg, Funde röm. 22.
Wiener-Neustadt bischöfl. Siegel 47. Bäcker-Siegel 50.
Wimpfen, Chorgestühle 254.
Wohnhaus, englisches im Mittelalter 89.
Wulfram, Perzival 4.
Wolfskron, Adolph Ritter von 299.
Worcester, Glasfenster der Kirche 2.
Wotsch, Kunstdenkmale 321.
Würzburg, Taufbecken 122.
Wustritz, Kirche 322.

X.

Xanten, St. Peterskirche, Chorstühle 218.

Z.

Zerbst, Chorstühle.
Zips, Dom. Wandgemälde 226.
Zistersdorf, Lukas Cranach 207, 236.
Znaim, Rundcapelle und Cyrilcapelle zu Velehrad 238.
Zoe, Kaiserin 86.
Zorn, Regensburg, Teppiche 62.

GETTY CENTER LIBRARY